



Universidade de Brasília

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura

**TÉDIO, MELANCOLIA E TRISTEZA: UMA EXPERIÊNCIA DE
CLASSE À BRASILEIRA EM *MEMORIAL DE AIRES***

Diuvanio de Albuquerque Borges

Brasília – DF

2020



Universidade de Brasília

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura

**TÉDIO, MELANCOLIA E TRISTEZA: UMA EXPERIÊNCIA DE
CLASSE À BRASILEIRA EM *MEMORIAL DE AIRES***

Diuvanio de Albuquerque Borges

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati

Brasília – DF

2020

BB732t Borges, Diuvanio de Albuquerque
 Tédio, melancolia e tristeza: uma experiência de classe à
brasileira em Memorial de Aires. / Diuvanio de Albuquerque
Borges; orientador Alexandre Simões Pilati. -- Brasília,
2020.
 207 p.

 Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

 1. Memorial de Aires. 2. Machado de Assis. 3. Processo
social e forma literária. 4. Circuito das memórias. 5.
Realidade histórico-social. I. Simões Pilati, Alexandre,
orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati (TEL/UnB)

(Presidente da Banca e Orientador)

Prof^a. Dr^a. Ana Laura dos Reis Corrêa (TEL/UnB)

(Membro interno)

Prof. Dr. André Matias Nepomuceno

(Membro externo)

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes (UFMG)

(Membro externo)

Pror. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo (TEL/UnB)

(Suplente)

BORGES, Diuvanio de Albuquerque. *Tédio, melancolia e tristeza: uma experiência de classe à brasileira em “Memorial de Aires”*. Tese de Doutorado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 2019.

À minha mãe, Maria do Socorro; ao meu irmão, Dieives de Albuquerque; aos amigos do Grupo Literatura e Modernidade Periférica; à Malu, companheira de sonhos e de luta.

Aos professores Ana Laura dos Reis Corrêa, André Nepomuceno, Deane Fonseca, Diva do Couto, Edvaldo Bergamo, Germana Henriques, Hermenegildo Bastos e Marcos Rogério Cordeiro Fernandes.

Ao amigo e orientador Alexandre Pilati, para além da importância de tornar concreto esse projeto, por fazer crer no poder transformador da Literatura.

RESUMO

Memorial de Aires (1908) é o último romance de Machado de Assis, fato que por si só afeta a curiosidade tanto do leitor comum quanto da crítica. Este trabalho busca compreender o romance em sua totalidade enquanto figuração artística, apreensão da realidade como totalidade em movimento, objetivação que, ao tempo que seja determinada pela realidade histórico-social, possui existência independente enquanto obra de arte. Busca-se captar nessa articulação orgânica realidade material e estética, processo social e forma literária, o romance enquanto parte de um processo de avanços e recuos técnicos, rupturas e continuidades formais cujas formulações tornam-se enfrentamentos aos próprios limites sociais e artísticos. No diário íntimo de Aires, encontramos a classe dominante brasileira do final do século XIX, mais uma vez, voltando-se para si. Contudo um voltar-se a si que não é crítico ou reflexivo e que não implica autoanálise; ao contrário, o diário torna-se estetização de uma classe que aos poucos perde sua função histórica. Encontramos nessa escrita abafada, em seu ritmo lento, aparente prosa descompromissada, sentimento de vazio e tédio que percorre todos os níveis de composição, uma idealização de si enquanto forma de manutenção de sua ordem e sobrevivência frente às mudanças e que não encontra, dentro de sua própria narrativa, ao estilo dos outros memorialistas, Brás Cubas e Dom Casmurro, sentido material para a sua existência.

Palavras-chave: *Memorial de Aires*; Machado de Assis; totalidade; realidade histórico-social; processo social e forma literária.

ABSTRACT

Memorial de Aires (1908) is the last novel by Machado de Assis. This in itself affects the curiosity of both the average reader and the critic. This work seeks to understand the novel in its entirety as an artistic figuration, apprehension of reality as a totality in movement, objectification that, while determined by historical-social reality, has independent existence as a work of art. It seeks to capture in this organic articulation, material and aesthetic reality, social process and literary form, the novel as part of a process of technical advances and retreats, ruptures and formal continuities whose formulations become confrontations with their own social and artistic limits. In Aires's intimate diary, we find the late nineteenth-century Brazilian ruling class once again turning to itself, but a turning to itself that is not critical or reflective does not imply self-analysis, on the contrary, the diary becomes the aestheticization of a class that gradually loses its historical function. We find in this muffled writing, in its slow pace, apparent uncompromising prose, feeling of emptiness and boredom that runs through all levels of composition, an idealization of itself as a way of maintaining its order and survival in the face of change and not found within its own. narrative itself, in the style of the other memorialist Brás Cubas and Dom Casmurro, material meaning for its existence.

Keywords: *Memorial de Aires*; Machado de Assis; totality; historical-social reality; social process and literary form.

SIGLAS UTILIZADAS

Memorial de Aires – (p.)¹

Dom Casmurro – (DC, p.)

Memórias Póstumas de Brás Cubas – (MPBC, p.)

Esau e Jacó – (EJ, p.)

Obras Completas – (OC, p.)

¹ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Editora Globo, 1997. Nas citações do romance, utilizarei apenas o número da página, pois correspondem à mesma edição. A “Edições críticas de obras de Machado de Assis” da Civilização Brasileira/MEC, de 1977, foi utilizada, por ser crítica, para comparações.

Seria vão e, sobretudo, impertinente empenho do rabiscador d'estas linhas pretender sublinhar todas as belezas do livro de Machado, que se pode dizer (como dizia de certo o José Dias) um livro *perfeitíssimo*. (J. dos Santos)²

² Pseudônimo de Medeiros e Albuquerque. Chronica litteraria – *A Notícia*, Rio de Janeiro, 24 e 25.3.1900, p.2.

SUMÁRIO

Considerações iniciais	10
-------------------------------------	-----------

CAPÍTULO I

1. “Antes é tudo prosa, como a realidade possível”	21
1.1. “Vai como estava, mas desbastada e estreita” – Advertência	22
1.2. “Alá vou, Madre” – Epígrafes	26
1.3. “Diário de fatos, impressões e ideias” – Gênero	29
1.3.1. “Fala tardo pouco e fúnebre” – Um gênero frouxo	33
1.4. “A idade, o riso e a viveza” – O narrador do <i>Memorial</i>	41
1.4.1. “Não fui tão longe, seria mentir demais”	41
1.4.2. “Uma renda finíssima, minuciosamente tecida” – A narração de fatos e eventos	48
1.4.3. “Uma coisa é citar versos, outra é crer neles” – Sobre os versos de Shelley	58

CAPÍTULO II

2. “Nada era novo debaixo do sol, e se o não era então, não o foi nem será nunca”	63
2.1. “A política parece ser grande necessidade”	64
2.2. “...Encantadora Fidélia! Não escrevo isto porque a deseje, mas porque é assim mesmo: encantadora”	62
2.3. “Vantagem grande da música, que fala a mortos e ausentes”	74
2.4. Tristão – “Enfim, não é mau rapaz”	84
2.5. “É a abolição pura e simples”	100

CAPÍTULO III

3. “Vivendo aquelas notas que a memória humana guarda impressas” – Circuito das memórias	110
3.1. “Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica” – Criação e refinamento: de Aires a Cubas	111
3.1.1. “A sombra da sombra de um assunto”	130
3.1.2. “Esse Cotrim”	136
3.2. “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...” – De Aires a Dom Casmurro	142
3.2.1. “Abane a cabeça, leitor” – Uma pactuação necessária	145
3.2.2. “Não me lembra se fiz alguma reflexão acerca da liberdade e da escravidão” – Indiferença e arbítrio	158
3.2.3. “O pregão das cocadas”	163
3.2.4. Aires: “romancista embutido em um memorialista”	169

Considerações finais	189
-----------------------------------	------------

Referências	196
--------------------------	------------

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Memorial de Aires, desde sua publicação em 1908, tem gerado opiniões nem sempre convergentes, cabendo ao último romance de Machado de Assis um papel secundário dentro da crítica. Apesar dos anos de lacuna legados à obra, nas últimas décadas, o romance tem recebido sua devida atenção. Tal fato se dá devido aos avanços das análises de outras obras do autor, o que promoveu um novo olhar, talvez menos inocente e reconciliador para aquela que, nas palavras de Barreto Filho, seria uma “renda finíssima minuciosamente tecida” (2012, p. 20).

Dentro do percurso da crítica, as primeiras impressões evidenciavam o momento de escrita da obra, a relação do escritor com a morte da esposa, os últimos anos de vida e uma espécie de arrependimento e reconciliação com o mundo. Uma aproximação entre vida e obra que custou caro ao romance, promovendo análises rasas e enviesadas. Foram muitas as leituras que encontravam, no enredo, referências a um Machado “claro, simples, meigo e bom”, como apontou Medeiros e Albuquerque (1908, p. 470)³. Entre elas, a de Alfredo Pujol: “o que lhe deu forças para escrever este livro, cheio de encanto e doçura, foi a lembrança de sua companheira” (1934, p. 334); a de José Veríssimo: “é um livro triste, sem ser piegas; é um livro empolgante, que devera ser enfadonho” (1908, p. 451), e a de Almachio Diniz: “Machado de Assis hoje é um neo-romântico, demonstram os seus últimos romances, de que o mais novo é o *Memorial de Ayres*” (1908, p. 457).

Não só no momento da publicação, a crítica figurou como uma espécie de projeção da vida do autor em sua obra. Ainda nas décadas seguintes seria apontada a relação entre vida e obra. Isabel Ferreira Campos nos anos cinquenta, ao relacionar o *Memorial* com os romances anteriores, afirma que o autor, que antes se mostrara tão “inquieto e desalentado, parece agora acalmado, pacificado em sua atitude com a vida, para com os homens e para consigo mesmo” (1958, p. 219). Delson Ferreira Gonçalves, nos anos setenta, ao tratar das epígrafes, afirma: “o livro inteiro é uma tentativa (inútil) de recordar para viver” (1976, p. 6). Para Lúcia Miguel-Pereira, a obra “tem a monotonia da felicidade

³ As referências aos textos de jornais do ano da publicação do *Memorial de Aires* são do livro *Os leitores de Machado de Assis*, de Hélio de Seixas Guimarães. Aqui serão referidos com o ano (1908) e a página de APUD. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial – Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

e do cotidiano” (1973, p.77). Já para Astrojildo Pereira, “a união conjugal é determinada exclusivamente pelo amor e pela livre escolha” (1959, p. 22). Marleine Paula, nos anos oitenta, observa que “é no amor que Aires tenta colocar a solução para o maior drama do homem, a solidão” (1988, p. 3). Na década de 90, Márcia Lúcia Guidin afirma, em sua tese, que “o leitor, agora, na última obra, está diante de um narrador que parece sincero, confiável e ponderado; um narrador que traz paz para o leitor. Que é, sobretudo, o que se espera dele: um narrador atento à convenção” (2000, p. 106).

Ainda que a última obra de Machado de Assis tenha sido relegada ao lugar comum das relações pessoais, o crítico Augusto Meyer, em 1958, ao tratar do romance, propõe uma leitura que avança, apesar de repetir o erro de seus antecessores:

E desde outubro de 1904, o homem parece outro. Não há realmente no *Memorial de Aires* a mesma petulância irônica, certa indulgência crepuscular esfuma a ironia, Aires descreve a infidelidade de Fidélia sem grande malícia, como efeito de uma evolução necessária. Mas a indulgência também é sonolência, o abandono parece cansaço. Livro cinzento, livro morto, livro bocejado e não escrito. Aires? Fidélia? Tristão e o casal Aguiar? Só vejo uma personagem – o tédio. A ‘letargia indefinível’ a que eu me referia no começo deste ensaio tomou conta do velho Joaquim Maria, definindo-se. É agora um imenso bocejo, capaz de engolir o mundo (2008, p. 41).

A crítica negativa à obra aparece nas palavras de Meyer de forma direta. No entanto, ao afirmar ser um livro “morto, livro bocejado e não escrito”, o crítico sugere uma leitura que revela as implicações sociais, econômicas e políticas. Embora a obra seja um “imenso bocejo”, é um bocejo “capaz de engolir o mundo”. A imagem de trazer os aspectos históricos para dentro do mundo humano ilustra, mesmo que a contragosto do crítico, a potência do *Memorial de Aires* e o seu caráter particular de figuração artística. Se na última obra de Machado reina certa letargia, essa está na economia da obra por ser histórica, por pertencer a um horizonte histórico-social sem expectativas de mudanças. Para a crítica, o que inicialmente seria “um verdadeiro retrocesso na obra machadiana” (PACHECO, 1963, p. 62), a possível relação da construção da obra com a vida do autor, não deixa de ser a ausência de uma crítica que perceba o romance enquanto objeto artístico dotado de autonomia estética.

Ainda que a leitura determinista fosse comumente responsável pelos estudos do *Memorial*, a força da obra não escapou a alguns críticos. Na década de 1980, o crítico inglês John Gledson identifica, na relação literatura e história na obra de Machado de Assis, um projeto ousado de tratar literariamente o desenvolvimento da sociedade brasileira. Seu trabalho voltava-se para o caráter alegórico das personagens, assim como das construções ficcionais a partir dos aspectos históricos nacionais. Em sua obra “Ficção e História em Machado de Assis” (1986), John Gledson dedica um capítulo ao estudo do *Memorial de Aires*, relacionando o romance ao histórico brasileiro. Tal contribuição alçou a obra a um outro lugar na produção de Machado de Assis, dentro das relações íntimas – até então rebaixadas à vida do autor. Gledson conseguiu construir uma reflexão crítica a respeito de algo que mais o aproximava do chão histórico, no silêncio e nos gritos abafados da obra, do que a crítica conservadora, que o afastava a uma senilidade reclusa em paz com o mundo. Em “A contribuição de John Gledson” (1999), Roberto Schwarz sintetiza a importância dos estudos do crítico britânico: “a novidade mais sensacional do livro, contudo, está na releitura do *Memorial de Aires*” (1999, p. 107).

Outro crítico responsável pelos novos rumos que tomariam as interpretações do *Memorial* foi José Paulo Paes. Em seu artigo “Um aprendiz de morto”, publicado no livro *Gregos e baianos*, em 1985, o crítico estabelece relações até então não tão comuns e observa que “o *Memorial* não destoa dos romances anteriores do autor nem lhes desvia o curso” (1985, p. 14) e que há algo de “oblíquo e dissimulado” que subverte o caráter autobiográfico proposto na obra – ecos de Brás Cubas e Bento Santiago que perpassam *Esaú e Jacó* e o *Memorial*. Paes atravessa o campo de significados que envolve os nomes dos personagens, as intertextualidades com as obras de Beethoven, Wagner e Dante Alighieri, atentando-se às particularidades do narrador e sua dissimulação, contribuições centrais para o avanço da crítica machadiana no que tange à relação entre rupturas e continuidades entre os romances.

Ao lado de Gledson e Paes, Alfredo Bosi dá continuidade aos trabalhos sobre o *Memorial*. Com o ensaio “Uma figura machadiana”, publicado em 1971, o crítico relaciona Brás Cubas e Aires em uma outra instância – o fato de ambos estarem distantes dos compromissos sociais, um pela morte e o outro pela aposentadoria. Bosi prioriza o discurso atenuador e diplomático do conselheiro, encontrando nas marcas estilísticas a reconciliação, a vocação de descobrir e encobrir. Estaria no discurso atenuador de Aires

a dúvida. Estaria no compasso aberto aos extremos uma espécie de aceitação da máscara social em que a dissimulação seria uma maneira de autopreservação.

Conforme as leituras do *Memorial de Aires* vão avançando, novas questões vão sendo propostas, novos trabalhos desenvolvidos, como os de Luís Roncari, Dirce Côrtes Riedel, Juracy Assmann Saraiva, Gilberto Pinheiro Passos, Adriana da Costa Teles, Cilene Margarete Pereira, Pedro Fragelli, Gabriela Betella, entre outros. Nessa massa de análise crítica de variadas orientações, alguns pontos essenciais – conquistas que se incorporaram definitivamente à compreensão do significado do mundo estético do *Memorial de Aires* – são retomados e serão ponto de partida para uma pesquisa que acredita que a obra última de Machado de Assis, como toda obra de arte significativa, é representação mimética da realidade social objetiva, e não mera expressão direta de uma subjetividade individual.

A pesquisa não reside na expressão de uma ideia abstrata qualquer, tampouco vem pautada na biografia do autor. Se quisermos alcançar a obra em sua inteireza de significados e em sua concretude, devemos analisar a obra de Machado de Assis à luz de uma poética do realismo: “realização da configuração artística, a apreensão da realidade como totalidade em movimento dialético” (NETTO, 1983, p. 58). Ou seja, devemos analisá-la à luz de uma teoria da arte enquanto representação, figuração mimética da relação essência e aparência de uma realidade social e humana historicamente determinada, brasileira e periférica. Sendo assim, os capítulos aqui apresentados buscarão definir o conteúdo histórico-humano-social que serve de material às objetivações do autor e o modo pelo qual esse pressuposto é articulado, trabalhado artisticamente, na estrutura do romance. Uma tentativa de compreensão de como o primeiro está no segundo, assim como o segundo pode iluminar as interpretações do primeiro. Tal relação se dará de maneira a compreender, a partir do romance *Memorial de Aires*, como os problemas formais e técnicos, peculiares à obra, são avanços e rupturas de outras obras do circuito das memórias – *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro*.

Os critérios histórico-materialistas adotados na abordagem da obra aproximam-se das obras de maturidade de Georg Lukács. O crítico “articula organicamente as determinações histórico-sociais com as determinações estruturais imanentes (no caso, as determinações estéticas) das objetivações humanas” (COUTINHO, 2005, p. 39). Sendo assim, a imbricação da arte com a realidade concreta não implica a determinação

mecânica da primeira pela última. Afinal, como salienta Marx (2011), e que muito explica o caso de Machado de Assis: “no caso das artes, sabe-se que certas épocas de seu florescimento não estão de modo algum em conformidade com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com o da base material que é, de certo modo, a ossatura da sua organização” (2011, p. 90).

O realismo enquanto esse compromisso com o processo de vida real, caminho para se configurar artisticamente o mundo dos homens, mantém íntima conexão com dois pontos: primeiro, o caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado; segundo, o método narrativo. Ambos serão horizonte de todos os capítulos do objeto aqui tratado. A relação entre os destinos individuais dos personagens de *Memorial de Aires* e as possibilidades concretas postas pelo desenvolvimento social avançam para além da escrita do conselheiro, preocupado em captar o movimento das aparências dos fatos em seu diário, assim como a obra de Machado de Assis, ao avançar na questão do gênero, consegue captar o movimento da história brasileira; movimento esse que, no romance, avança e transforma-se em uma unidade cuja essência e aparência encontram-se tão bem configuradas esteticamente que não há deformações nem de uma nem de outra, tornando-se um reflexo capaz de ser resposta aos desafios e limites impostos por seu tempo.

A entrega total à especificidade da vida social brasileira, no conjunto da obra machadiana, foi muitas vezes deixada de lado, o que, no romance aqui tratado, é percebido na ausência de análises de dimensão socio-histórica e na grande quantidade de trabalhos que apontam para uma espécie de falta de compromisso com a realidade local. O que foge a tais leituras é o que se propõe nesta pesquisa. Busca-se compreender em que medida *Memorial de Aires* avança, ao articular a dialética local e universal, e chega nas persistências das formas de dominação que vinham se mantendo desde o século XVIII no Brasil. Na duplicidade da escrita do conselheiro Aires, encontram-se os elementos relegados pela crítica da relação centro e periferia. Se foge aos críticos o caráter nacional do narrador diplomata, cuja vida se passou toda na Europa, ao contar sobre a vida privada dos ricos brasileiros, fogue-lhes também que, nessa relação dúbia, encontra-se um discurso de caráter aparentemente incompreensível, impenetrável, enigmático, que ao mesmo tempo esconde as indeterminações sociais e potencializa os movimentos da história. Vejamos: as relações sociais de Aires, entre homens livres proprietários, são afetadas pela presença da escravidão, apesar de a todo instante essa ser silenciada.

O trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro tem como centro a compreensão da obra, em um momento inicial, em seus aspectos técnicos: a advertência, as epígrafes, o gênero textual, o narrador e o tempo da narrativa. Tais elementos serão trabalhados enquanto constitutivos de um todo cuja articulação das partes possibilita a resposta aos desafios postos pelo próprio social, e não uma análise meramente formalista. Busca compreender como a relação entre o ficcional e o real é construída na obra de maneira a problematizar o fazer literário. As instâncias escritor (Aires), narrador, editor e romancista (Machado) são colocadas em xeque. O leitor é chamado a uma ficcionalização pactuada, com ele, como real, o que o torna parte desse jogo de mostrar e esconder de um narrador cuja parcialidade, escondida por trás das camadas de tédio e sentimento de ausência de sentidos, mimetiza em suas entranhas uma sociedade que o horizonte perdia de vista.

Com base na relação entre Aires e a escrita de seu diário, o capítulo dois busca compreender como adentrar o mundo de escolhas possíveis de Fidélia é penetrar na vida ainda possível no romance. Aires, enquanto personagem, tem sua vida esvaziada de significado ao retornar ao Brasil. Desprovido de sentidos, encontra na jovem viúva um sopro de existência. Essa, por sua vez, é observada de perto. Tem sua imagem construída no jogo de ditos e não ditos dos malabarismos da escrita de Aires.

Na primeira parte do capítulo, buscamos compreender como se dá a construção dos dois personagens principais do romance – Tristão e Fidélia – e como, a partir do narrador, temos acesso a essas figuras que, conforme o conselheiro, parecem a todo momento encenar. A própria relação entre o jovem político e a jovem viúva é construída por Aires de forma bastante complexa. Se, em uma primeira camada do texto, parece haver um olhar observador a narrar os fatos e encontros entre os dois, por outro há toda uma construção bem articulada em não ditos, cuja fala desmente os próprios fatos. A relação entre iguais torna-se mais aguda com a chegada de Tristão e sua aproximação do velho diplomata. O momento de anúncio do retorno do jovem se dá no Dia da Abolição. O fato é completamente esvaziado de significado na vida privada dos Aguiares. Contudo, o retorno, assim como a relação entre o jovem e o velho, aponta para algo que encerra, em sua relação, uma sociedade que, mesmo sem se formar, torna-se ultrapassada, pertencente ao mundo dos mortos.

O caso amoroso entre Tristão e Fidélia é acompanhado de perto por Aires, confirmando sua aposta de que a jovem voltaria a casar-se, o que, ao mesmo tempo, o frustra, por não ser com ele. O abandono do luto pela jovem aponta para um elemento que perpassa boa parte do romance: a música. Essa torna-se elemento constitutivo e, junto com os outros elementos mencionados, cria uma relação de duplos que também irá percorrer toda a obra: de um lado, a música, o sentimento amoroso, a vida; do outro, o mundo dos mortos, do silêncio, da inércia. A música torna-se um elemento fundamental na compreensão desse afastamento de Fidélia do arcaico (Aires, os Aguiares, o tio). Não à toa a jovem deixará o Brasil, daí o seu retorno ao mundo das artes (o teatro e o piano), ao mundo dos vivos.

Todos os elementos artísticos da obra apontam para dois elementos bastante significativos. O primeiro deles, e já mencionado, é a música. O segundo – sua antítese – o silêncio. O leitor, ao longo do romance, sente que, ao passo que a música ganha significado e corpo, o silêncio, em relação a alguns aspectos, salta ao primeiro plano. Um desses aspectos é um assunto que é sempre tratado em sussurros, nos cantos das salas e apenas tratado diretamente quando relacionado ao fazendeiro escravocrata Santa-Pia: a escravidão, a abolição e as suas consequências, o que será abordado em capítulo específico: “É a abolição pura e simples”. Tais questões, no campo das elites do romance, são tratadas, por um lado, com uma certa indiferença social, visto saberem em que daria o total abandono dos ex-escravos, e por outro como reafirmação de poder. O discurso ambíguo de Aires não deixa de ser conivência de classe. O fato de tratar a relação de Fidélia com os escravos como a do bom senhor, os quais não deixariam a fazenda em consideração à jovem, esconde o caráter cruel do abandono dos libertos à própria sorte.

Tais relações apontam para algo que, na última obra de Machado de Assis, ao contrário das outras, aparece pouco, até mesmo por indicar um outro momento da história, o ideal de favor. Essa relação se dá em uma outra instância, a relacionar os ideais de paternalismo e os ideais liberais que assombravam os vínculos de trabalho após o processo de abolição. Seria esse jogo uma espécie de desfaçatez, de parcialidade narrativa, que esconde no aparente movimento de inteligibilidade dos fatos uma pactuação de classe.

O terceiro capítulo compreende um circuito das memórias. Aqui analisaremos *Memórias Póstumas, Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* enquanto narrativas

autobiográficas. Como entre essas obras há uma relação de avanços e recuos técnicos, rupturas e continuidades formais cujas formulações tornam-se enfrentamentos aos próprios limites sociais e que elucidam o projeto estético de Machado de Assis. Assim como há um movimento possível de elucidação das obras que parte de Cubas a Aires, acreditamos também na sua possibilidade de Aires a Cubas, o quanto a última obra pode elucidar a primeira. A impostura refinada do conselheiro diz muito do método narrativo das *Memórias*, assim como a criação do foco narrativo e sua pactuação de veracidade, apesar de bastante diferente, vai dar em resultados muito semelhantes. Encontramos no ócio – privilégio de classe – um fio condutor dessas obras. Cubas, Bento e Aires gastam o tempo para produzir uma obra que justifique suas existências malfadadas.

O fato de serem obras cujo gênero não coaduna com as amarras da crítica faz com que uma pretensa relação entre as obras torne-se uma atividade que não capta as permanências até o *Memorial*. Visto isso, um elemento nas leituras salta aos olhos, o qual, por não ser um gênero literário autônomo, pode ser compreendido como um método criador de dimensões flexíveis: a sátira⁴. Essa vinculação à tradição da sátira avança enquanto possibilidade estrutural com as várias outras formas de figuração literária. Por conseguir eliminar a mediação entre fenômeno e essência, faz com que a relação com conteúdo de classe se expresse mais imediatamente (LUKÁCS, 2011, p. 168). Se são caricaturas sociais os personagens dos romances machadianos, assim o são por serem também na sociedade, por assim serem suas existências. Eis aí o contraste imediato da sátira.

No conjunto das obras memorialistas, as relações sociais são mediadas por algo que parece muito pouco preocupar os seus narradores e boa parte dos personagens, mas que condiciona suas vidas, tanto no âmbito privado quanto no público: a escravidão. Nas memórias do diarista Aires, vemos ruir, mesmo que em partes, o sistema que resguardou as insolências e os desregramentos da vida de Brás Cubas, assim como os mandos e desmandos da família decadente de Bento Santiago. Diante do que se observa em boa parte da produção de Machado, as obras não possuem escravos ou ex-escravos delineando o centro da narrativa. Contudo, ao tratar da vida burguesa urbana, o autor consegue figurar artisticamente parte do que mantinha os privilégios desses narradores, a exploração do trabalho escravo e todos os seus desdobramentos, tais como as relações de favor, o

⁴ O conceito de sátira aqui tratado vincula-se ao estudo “A questão da sátira” (2011), do filósofo húngaro Georg Lukács.

clientelismo, as relações familiares interessadas e a submissão do que é público ao interesse privado – sejam as leis, como no caso de Santa-Pia, sejam os privilégios pessoais com as grandes figuras políticas, como no caso de Bento Santiago.

O tom das *Memórias Póstumas* e a própria forma como se constrói sua falsa honestidade são acompanhados à luz do memorialista Aires, o que não só elucida o seu discurso de compromisso com a verdade enquanto cheio de interesses – o que é observado principalmente na articulação entre sua vida e as análises no pós-morte –, semelhante à relação de Aires com a vida e suas anotações em seu diário; como transparece as relações pessoais de Brás enquanto interessadas, pautadas sempre em sua posição social, lugar de mandos e desmandos. A partir desse movimento, buscamos seguir de perto passagens que sintetizam bem como se dão essas relações, ora de rebaixamento e subordinação total – estabelecidas com Prudêncio e Dona Plácida –, ora de salvaguarda dos seus – tais como os episódios de Lobo Neves e do cunhado Cotrim.

Brás Cubas, assim como Aires e Dom Casmurro, consegue captar o valor funcional que há na miséria, a dimensão útil do atraso, e não abre mão disso. O ritmo da prosa de Aires, esse constante abafamento das contradições e desmanche dos acirramentos, vincula-se à capacidade de outro membro dessa elite – Brás – de assimilar, conforme suas necessidades de manutenção dos privilégios, as forças modernizadoras com as bases sociais e econômicas coloniais. O risível do contraste entre barbárie e ideais liberais não apenas é compatível no horizonte do progresso das elites locais como é desejado. A funcionalidade de tais relações encontra-se na convivência dos ricos em um projeto de futuro, o qual é fadado ao fracasso, uma espécie de futuro interrompido. Daí a carga significativa de ausência de filhos em todos esses personagens e narradores.

Distorcer e submeter a realidade efetiva às suas veleidades é algo que perpassa a estrutura narrativa das obras memorialistas, é parte das arbitrariedades da classe dominante que se torna forma, determinando a totalidade do romance. Os caprichos dos proprietários ganham centralidade. Um sistema social dotado de uma lógica própria em que conseguimos acompanhar, nos romances memorialistas aqui propostos, parte de um processo histórico que o estatuto colonial do trabalho ganha funcionalidade, ao mesmo tempo que é sustentado pelo sistema escravocrata, tem uma suposta aversão a ele. O *Memorial de Aires* irá fechar esse ciclo, momento em que a classe dominante prescinde dos escravos, o que poderia parecer o início de um outro estágio da história brasileira,

mas que não dissolve o sistema criado em torno dele: o latifúndio, as relações de dependência, a força econômica concentrada e o poder dos proprietários.

Assim como o *Memorial* sofreu com as leituras redutoras, *Dom Casmurro* suportou análises nem sempre condizentes com a sua importância. A narrativa, para além de sua força estética e apreensão histórico-social, no conjunto das memórias torna-se fundamental – em seu jogo social de relativizações morais, políticas, econômicas e narrativas – para compreender os interesses que transitam pelas páginas do diário de Aires e das recordações de Brás.

Aqui nos atemos ao desejo de Dom Casmurro em reviver o passado por meio da escrita, tornando isso uma busca inconstante em encontrar, em algumas passagens de sua história, os supostos artifícios de simulação que ele supõe terem sido usados por Capitu para enganá-lo. O fato de a suposta traição ser algo colocado previamente, de a condenação vir antes da escrita, impregna a própria forma como se dão as ações. Essas passam a ser construídas de acordo com o processo de investigação, cuja sentença já existia. Ao contrário de Aires, voltado para narrar o mais próximo de seu presente, o autoritário Dom Casmurro irá ater-se ao tempo perdido enquanto possibilidade de encontrar nesse recontar algo para eximir sua culpa de uma vida tão vazia – uma tentativa de convencer a si e ao leitor: “não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária, ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida” (CANDIDO, 2004, p. 23).

Enquanto parte dos anseios do narrador, o leitor torna-se parte fundamental da narrativa – instância discutida em relação ao processo de escrita de Aires, a sua constante alternância em colocar e retirar o leitor de sua obra – uma pactuação necessária e que se expande pelo duplo movimento do foco narrativo, as relações entre passado e presente. Nesse movimento, a passagem do pregão do vendedor de cocadas torna-se de suma importância, uma vez que esse episódio é bastante significativo para compreender o crescente ciúme de Bento e a consolidação da traição, momento associado à sua completa autoridade de proprietário, atrelado ao mandonismo e a suas relações de dependência dentro da ordem patriarcal.

O fato de essa classe dominante brasileira voltar-se para si, daí a forma memorialista adotada por todos eles, não implica autoanálise, ou voltar-se a si reflexivo ou crítico; ao contrário, a escrita torna-se estetização de uma classe que aos poucos perde

sua função histórica, idealização de si enquanto forma de manutenção de sua ordem e sobrevivência frente às mudanças e que não encontra em sua própria narrativa razões para sua existência. Nada mais apropriado para isso do que o gênero adotado por Aires. A forma reflexiva, que possui por excelência o diário, torna-se tendenciosa e saturada de intenções tanto quanto o processo de acusação, que se torna a construção das memórias de Dom Casmurro, romances que, em sua promoção de credibilidade do narrador, promovem uma falsa tentativa de reflexão, escondendo os crimes e a indiferença dessa classe.

O diário íntimo de Aires pouco tem de íntimo em seu sentido próprio. Ao lado de sua escrita dos fatos cotidianos, o diarista solta a imaginação, cria situações, intercala passagens romanescas, impõe sua autoridade sobre os fatos e sobre o leitor, pelo mero prazer de transgredir a narrativa, cujas regras de escrita, pela própria natureza do gênero, não existem e caberiam somente a ele. Mesmo assim, o diarista faz questão de criá-las (“escrever o que se pensa e o que se vê”, p. 40), ser sucinto (“relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser mais resumido”, p. 16), para em seguida desrespeitá-las, mostrando a supremacia ilimitada de suas vontades.

O grau de manipulação que envolve os episódios registrados por Aires cria uma atmosfera de incertezas desejada. O narrador consegue, no próprio movimento de aproximar-se da verdade, obscurecer o inconfessável – a indiferença das elites para com o destino das classes populares. Esse elemento social e histórico que aparece abafado no *Memorial*, em seu ritmo lento, em sua prosa aparentemente descompromissada, no sentimento de vazio que percorre os salões e o tédio em todos os níveis da composição do romance expõe, na ausência de projeto ou na mera tentativa de manutenção de seus privilégios, a falta de um futuro. O destino histórico abortado resulta da incapacidade de uma elite que precisa ser tratada por dentro para ser depreendida. Entendido isso, compreende-se que a manutenção desses privilégios implica, não só na obra, regresso: “Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular” (p. 25).

CAPÍTULO I

“ANTES É TUDO PROSA, COMO A REALIDADE POSSÍVEL”

1.1. “Vai como estava, mas desbastada e estreita” – Advertência

Publicada no Diário da Bahia em agosto de 1908, poucos dias depois da chegada de *Memorial de Aires* ao público, uma resenha sobre a última obra de Machado de Assis dizia: “não é uma continuação do Esaú e Jacó; é um incidente que se desenvolve com as forças de um rebento, para formar um ramo frondoso de uma árvore copuda” (1908, p. 474).

Considerando o universo enigmático em que se situa o último romance machadiano, todas as possibilidades de aproximação levam o leitor e o crítico à abertura da obra, daí a necessidade de se entender esse texto que abre as publicadas anotações do conselheiro, suas relações com a que a precede, com o próprio romance, e seu impacto na leitura do que está por vir.

Antes mesmo de adentrar na narrativa, encontramos a “Advertência” do *Memorial* induzindo uma das possíveis leituras da obra, a de veracidade.

Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”.

Referia-me ao Conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888 – 1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.

M. de A. (p. 04)

O editor M. de A. retoma as ponderações que faz em *Esaú e Jacó* e, ao mesmo tempo, esclarece a respeito da obra que estamos prestes a adentrar. Assim, o leitor entende que o que irá ler, uma narrativa dita real, não é o texto integral, foram decotadas “algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões”. Antes mesmo de conhecermos a narrativa, somos levados a questionar sobre o que será lido. Ao leitor torna-se impossível saber até que ponto as alterações sofridas pelo texto poderiam mudar seu conteúdo. O anseio de dar uma “narração seguida” aos leitores leva o que aqui estamos chamando de “editor M. de A.” a escolher apenas “a parte relativa a dois anos” dentro de um conteúdo supostamente maior, que são os seis cadernos do diário do conselheiro.

Em uma instância ainda bastante superficial, podemos notar que Machado de Assis vale-se, na composição da obra, de um recurso que o afasta do lugar de possível anunciador do discurso, assim como dá existência a um autor outro e real responsável pela escrita dos diários – o conselheiro Aires. Não bastasse isso, há a intervenção de um possível editor responsável por dar forma ao texto, chamado de M. de A.

O leitor encontra-se em um emaranhado de vozes, todas vindas de instâncias diferentes, no entanto responsáveis, cada uma, por dar forma ao *Memorial*. Ainda no contexto das formatações do “editor”, as intervenções feitas por ele são moldadas pela construção verbal “achou-se”, o que dá a entender que os recortes feitos no diário teriam ido além das vontades de uma pessoa. Ainda que seja uma mera estilística de M. de A., a forma do verbo dá a entender o envolvimento de outras pessoas, ao menos na escolha dos anos de 1888-1889. Desse modo, estamos diante de uma possível leitura parcial de mundo – o diário do conselheiro –, afinal o que Aires escreve, visto sua condição de narrador não ser onisciente, não abrange o todo e, ainda assim, entrecortadas por interferências editoriais.

Ao retomar parte do prefácio de *Esau e Jacó*, M. de A. reafirma um possível desinteresse dos leitores caso não fossem feitas as alterações, uma vez que o leitor estaria prestes a ler uma narrativa ainda escrita com menos cuidado e habilidade, pois “não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra – nem pachorra, nem habilidade”. Os cortes para colocar a obra de forma estreita e desbastada serão completamente diferentes dos feitos no caderno “Último”, o que viria a se tornar o romance *Esau e Jacó*, iniciando pela mudança do próprio título.

Machado, ao iniciar a obra com a “Advertência”, discute o caráter ficcional da literatura, os seus aspectos internos, suas possibilidades técnicas e as formas sociais latentes. As particularidades de *Memorial de Aires* encontram-se propostas em sua página inicial e já suscitam questões que vão para além da mera compreensão do enredo.

Ainda no âmbito dessas particularidades, encontramos o recorte temporal, o qual teria sido feito pelo fato de haver ali um conteúdo romanesco (o assunto); segundo o editor, uma lógica possível de ser acompanhada pelo leitor. A própria advertência salienta a busca por uma parte que dê “uma narração seguida” e que possa trazer algum interesse. Após a leitura da obra, caso o leitor volte à “Advertência”, a primeira coisa que questionará possui uma relação com a própria obra: as anotações do conselheiro não são feitas ao acaso, são um hábito. Dessa forma, não seria assim também todo o restante dos cadernos? Existindo essa possibilidade, que ao leitor é negada saber, posto conhecê-lo

somente de forma parcial e a partir das interferências do editor, o que haveria de tão importante na história de Aires, Fidélia, Tristão e do casal Aguiar a ponto de tornar a leitura interessante “apesar da forma diário”? Gilberto Pinheiro Passos, em seu *As sugestões do Conselheiro*, sugere uma possível resposta: trata-se de um “diário dos atos alheios” (1996, p. 28).

Na esteira dessa questão, José Veríssimo, ao apresentar a obra no *Correio da Manhã*, menciona que “a forma da narrativa, em notas escritas ao sabor do acaso e das impressões, devia ser fastidiosa e certo o seria sem o talento do mestre que tem sempre um traço original de observação” (1908, p. 456). A quem Veríssimo atribui o talento: a Machado de Assis, pela elaboração do todo articulado; ao editor M. de A., pela forma dada ao texto dos cadernos; ou a Aires, pela escrita do diário?

É certo que Machado, ao retomar a forma específica do diário, consegue, em *Memorial de Aires*, não só gerar uma espécie de desficcionalização da obra – mecanismo usado por tantos outros escritores dos séculos XVIII e XIX – como também pactuar com o leitor que o que está lendo é real, ou seja, escrito por Aires, apesar das interferências.

Seguindo tais reflexões, podemos imaginar que, ao ler as palavras de abertura do livro – “quem me leu Esaú e Jacó” –, o leitor prontamente irá atrás da advertência mencionada. Em uma análise cuja preocupação é o *Memorial*, talvez possa parecer obsoleta, desnecessária; entretanto vamos nos ater um pouco ao texto introdutório do caderno *Último*.

Em um primeiro momento, a leitura marca pelo fato de apresentar algumas informações acerca do próprio diário. O conselheiro havia escrito seis volumes sequenciais, com marcações temporais bem claras, e um sétimo volume, intitulado por ele como “Último”, o qual, apesar de não parecer ser parte do diário, o traz enquanto personagem e narrador. Mais uma vez é impossível saber qual o papel do editor e o que poderia ele ter retirado ou adicionado à obra. Sabemos que há sua intromissão desde o início, afinal o próprio título é alterado por ele para um nome sugerido ao longo do texto, “Esaú e Jacó”.

Ainda nessa primeira introdução, o “editor” faz pouco caso dos cadernos de lembranças de Aires e afirma que, caso se aparem algumas arestas, – o que ele diz ter feito depois no *Memorial* – “apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis” (EJ, p. 01). O “talvez dê” irá se tornar realidade. Será “decoado de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões”. Tal trabalho é típico de um escritor. É seu papel lidar com a vida e a partir dela, fazendo uso de suas ferramentas e técnicas,

recontar a história. Daí apenas em *Memorial de Aires* o que estamos aqui chamando de editor assinar o seu nome M. de A.

O fato de não haver, na primeira advertência, assinatura, enquanto na segunda sim, provoca questionamentos. Em *Memorial de Aires*, o editor é responsável em dar forma narrativa ao que eram meras anotações cotidianas. A assinatura é o reconhecimento de sua participação na construção da obra que agora temos em mãos.

Ainda dentro dessa possível leitura, pensando a relação arte e vida, cabe uma questão a ser trabalhada ao tratarmos do gênero a que pertence o *Memorial*: seriam as anotações do conselheiro uma segunda realidade, ampliada por seu trabalho e dotada de trabalho artístico, mais que uma mera reprodução mecânica da realidade ou, para ser a obra artística a que Salvador de Mendonça chamaria de “teia de aranha recamada de pérolas” (1908, p. 468), foram necessárias as interferências de M. de A.?

O que se pode afirmar é que havia por parte de Machado de Assis a preocupação em tratar do fazer literário no *Memorial*. A obra criada por ele encontra nos destinos de Tristão, Fidélia, Carmo, Aguiar e Aires uma espécie de apropriação do mundo que só é possível graças ao seu trabalho. Tal objetivação difere totalmente do trabalho de Aires enquanto escritor das lembranças, justamente por esse acreditar estar fazendo anotações que captam a realidade em sua inteireza, quando capta somente os fenômenos: “Reli também este dia de hoje, e temo haver-lhe posto (principalmente no fim) alguma nota poética ou romanesca, mas não há disso; antes é tudo prosa, como a realidade possível” (p. 57). Sabemos que não capta a realidade, o que é percebido durante toda a narrativa. A vida foge ao seu controle. O destino de Fidélia tramado e desejado por ele, para se realizar ao seu lado, encontra nos braços de Tristão o desenlace.

O fato de a advertência encontrar-se entre o real e o fictício é um elemento compositivo que não só busca mimetizar o real, tentativa de fidelidade da relação com o editor que publica o diário perdido, como também mostra de forma problematizada a relação entre realidade e ficção na própria questão da mimese enquanto *poieses*.

A própria assinatura do editor (M. de A.) sintetiza o anseio dessa representação do mundo, afinal encontramos nela a identificação do autor (instância externa), ao tempo em que faz referência ao nome do autor Marcondes Aires (instância interna). E, por fim, o que talvez melhor relacione as duas anteriores seja o próprio título da obra, *Memorial de Aires*. No encontro dos diferentes espaços de trabalho, transita o real e o ficcional, uma espécie de transitividade muito bem pensada e articulada pelo autor Machado de Assis.

Entendida a “Advertência” do *Memorial* como responsável por intermediar a condição do real e da ficção, encontramos em Machado de Assis a autoria da obra, a presença de um possível editor responsável por dar forma aos escritos do autor do diário e o escritor dos cadernos, Aires. Sendo assim, o que o leitor tem em mãos é a ficcionalização pactuada como real, fazendo com que exista uma despersonalização de Machado e uma legitimação subjetiva de Aires.

Tal pactuação não é novidade ao leitor machadiano, vide o prefácio de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Contudo, em *Brás Cubas*, ao enunciar o sujeito da narrativa, Machado de Assis propõe o oposto, um pacto de ficcionalização, afinal a “obra de finado”, ao ser apresentada, é escrita também como memórias, no entanto “trabalhadas cá no outro mundo” (MPBC, p. 06).

No *Memorial*, o processo se dá por caminho inverso, entretanto encontra resultados muito parecidos, pois ao delegar “o poder da palavra a alguém cuja procedência se enraíza no imaginário: o Conselheiro já não é um defunto-autor que decidiu narrar sua vida; é antes um escriba cuja biografia a ficção legitima, visto que sua existência é consolidada pelo círculo romanesco dos protagonistas de *Esaú e Jacó*” (SARAIVA, 2009, p. 147). O lapso temporal de publicação das obras reforça o caráter de verossimilhança. O fato de Aires aparecer em *Esaú e Jacó* enquanto um personagem cujo cotidiano é registrado por ele mesmo em seu diário justifica a existência de parte do que o leitor tem em mãos.

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que há uma espécie de postulado de veracidade no diário do conselheiro, como visto na “Advertência”, há também uma comprovação dessa veracidade pelo veio – fictício – de *Esaú e Jacó*, ao mostrar Aires enquanto personagem, cujas características são as do escritor de diários. Não há que se falar que *Memorial de Aires* seja uma continuidade de *Esaú e Jacó*, ou que haja uma dependência da segunda obra para com a primeira. São obras cujos gêneros são distintos e a existência independente uma da outra. Entretanto, não há como desvencilhar-se do fato de que ambas são partes do espólio do conselheiro Aires e, de alguma forma, imbricam-se. Assim como a Capitu da Glória encontrava-se já na Capitu de Matacavalos, o conselheiro do *Memorial* caminhava pelas ruas da narrativa de *Esaú e Jacó*.

1.2. “Alá vou, Madre” – Epígrafes

Antes de iniciar o diário propriamente dito, o leitor se depara com duas epígrafes, ao que parece serem acréscimos do editor M. de A. Não há como afirmar de quem seria a interferência no texto. É possível que as epígrafes não sejam de Aires, visto tratarem-se de citações que dizem muito do desenrolar da própria narrativa, uma espécie de antecipação, ou síntese, do conflito, assim como os seus rumos, o que fugiria bastante da sua proposta de apresentar os fatos conforme o tempo, o seu desenrolar dos dias, exceto fosse sua intenção colocar, terminado o diário, uma forma de sinopse da trama. A partir da ideia de serem as epígrafes interferências de outra pessoa que não seja Aires, conclui-se que há uma intervenção que não apenas “decota” as memórias originais, mas interfere diretamente em seu conteúdo.

Para Mário de Alencar, conforme texto publicado no *Jornal do Comércio*, em 1908, as epígrafes funcionam como uma adversativa do que era esperado do romance e que muito bem exprime o *Memorial*:

O casamento de Tristão e Fidélia decidiria a ficada do filho adoptivo junto aos pais de coração; e o casal Aguiar podia ser feliz. Fidélia, ainda que recasada, convinha-lhe de certo ficar no Rio de Janeiro, onde havia a afeição de D. Carmo e Aguiar e estava o corpo do primeiro esposo. Tristão havia de preferir Fidélia à política que o chamava à Europa. Tal o sonho de Aguiar e o pensamento de Ayres.

Mas

Em Lixboa, sobre lo mar,
Marcas novas mandey lavar...

(Cantiga de Joham Zorro)

Para ver meu amigo
Que talhou preyto comigo,
Alá vou, madre.
Para ver meu amado
Que mig'apreyto talhado,
Alá vou, madre.

(Cantiga d'el-rei Dom Denis) (1908, p. 480)

Dessa maneira, as epígrafes tornam-se parte da obra em seu sentido mais amplo, uma espécie de antecipação dos conflitos e seus desfechos. Corroborando com tal ideia, José Paulo Paes faz uso das epígrafes para estabelecer relação entre as cantigas e as escolhas do casal Fidélia e Tristão. Seria uma estratégia composicional que abrandava as dúvidas que serão geradas ao longo do romance – uma espécie de pista.

Apesar de tal relação entre os nomes possíveis da inserção ser bastante complexa, cabe adiantar um ponto a respeito do que seria essa relação na forma do texto, a maneira como as epígrafes completam a obra. Conforme analisa Philippe Lejeune, uma das fronteiras entre a autobiografia e a ficção se encontraria na noção de “pacto autobiográfico”, um movimento tanto de escrita quanto de leitura. Seria um contrato entre o autor e o leitor em que há um comprometimento por parte de quem escreve, não em uma exatidão histórica, mas com uma representação honesta e sincera de sua vida. E esse pacto só seria possível se houvesse uma identidade entre autor, narrador e personagem (2008, p. 133).

Tal relação é muito bem construída nas respectivas assinaturas do autor, editor, narrador e personagem como uma possível mesma pessoa literária, caso estivéssemos tratando de uma autobiografia. No entanto, aqui não será seguida tal linha tão comumente trabalhada na crítica das décadas de 50, 60 e 70, cuja relação obra e autor era central para todo e qualquer entendimento do *Memorial de Aires*.

A ambiguidade é matéria da narrativa de Aires. Assim como se pode acreditar em uma possível leitura ao estilo de John Gledson e Paulo Paes – de que Tristão e Fidélia eram amantes, de um conhecimento prévio dos dois e uma possível mera resolução de inconveniências no Brasil –, também é possível uma leitura a se deixar levar pelo narrador e seu pseudoespanto com o desfecho do casal.

Apesar da ambiguidade do enredo, da ambiguidade da linguagem, da ambiguidade da própria estrutura da obra, todos os elementos devem ser levados em conta, afinal todos esses elementos de construção, de uma forma ou de outra, atendem às motivações do diarista.

Acompanhando a discussão, Juracy Saraiva (2009) afirma que as epígrafes “reúnem-se ao título e à advertência como outra incisão da ‘paratextualidade’ e expressam a interpretação do editor quanto ao manuscrito” (p. 184). Seria uma das interferências do editor que falam muito sobre a recepção, interpretação e leitura dos diários, sendo que as epígrafes só são apreendidas pelo leitor após a leitura de todo o romance. Assim, continuando nessa lógica, as “cantigas” tornam-se parte do jogo também em vários níveis, como tudo nesse romance: o primeiro deles, enquanto despistamento ao estilo Brás Cubas, em que o leitor é enganado por toda uma erudição que se mostra arbitrária; ou uma segunda, em que sofre as influências de um pseudoeditor e sua leitura, quiçá seriam suas epígrafes uma forma de facilitar a leitura ao seu viés; ou como afirma Saraiva (2009) “ao encimar o diário, as ‘cantigas’ o impregnam de uma intenção semântica que se vincula

a um contrato formal específico. Como os traços temáticos e estilísticos se instituem em resposta à significação, que a narrativa constrói mediante as auto-referências” (p. 185).

Os versos das duas cantigas trovadorescas são inseridos na obra, contudo, em momento algum, há referências a eles, ao contrário de todo o restante do texto e sua forte relação entre as referências externas e as internas. Ou diferentemente do próprio romance *Esau e Jacó*, cuja epígrafe é retomada no corpo do texto em um capítulo que leva o leitor a ter certeza que o responsável pela inserção da epígrafe teria sido o próprio Aires. Mas algo vai além, a passagem aponta para uma ideia que nos interessa bastante:

[...] aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse por alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro (EJ, p. 17).

Desconsiderando ainda a relação entre o narrador de *Esau e Jacó* ser ou não o mesmo que escreve *Memorial de Aires*, há aqui uma luz lançada para a importância da epígrafe enquanto responsável por completar a narrativa, o que há de ser concretizado no *Memorial* e de forma mais significativa do que na própria obra anterior.

Seu local de destaque, a página de abertura, impõe seu conteúdo ao restante do texto. O que contrasta completamente com a simplicidade e leveza de sua forma e de seu tema é a separação, a qual, no primeiro caso, é marcada pelo mar enquanto elemento físico e por alusões de grande importância para a obra, como a referência a Lisboa. Já no segundo, o interlocutor é a peça fundamental, o interlocutor “madre”.

A relação entre as partes iniciais da obra – título, advertência e epígrafes – estabelece uma espécie de combinação em que as instâncias de autoria, edição, narração, personagem e interlocução são propositalmente perturbadas de modo a se relacionarem, problematizando não apenas tais instâncias, como também o próprio processo de criação.

1.3. “Diário de fatos, impressões e ideias” – Gênero

Memorial de Aires é um romance baseado nas anotações diárias de um diplomata aposentado. O formato escolhido por Machado de Assis para apresentar sua narrativa, ao relacionar o título e a advertência, ao sugerir ao leitor que as linhas prestes a serem lidas não são nada nada mais do que fatos ocorridos, reivindica ao texto um pacto com o real.

Apesar da estrutura de diário, com entradas marcadas por data e hora, da presença de um narrador em primeira pessoa e das constantes intervenções modulares, o *Memorial* está longe de ser um diário de característica autobiográfica. O fato de pouco ocupar-se com a própria vida, com suas memórias, foi percebido de imediato, como, por exemplo, na resenha, de autor desconhecido, no mesmo ano de publicação: “escrevendo o seu memorial de mais de quatrocentos dias, o conselheiro Aires rarissimamente de si se ocupa, o que quer dizer que os seus conviventes são, em suas vidas, seus hábitos e nos seus defeitos, os memoriados no seu trabalho” (1908, p. 462). Isso também foi percebido por Mário de Alencar, que, em texto para o *Jornal do Comércio*, afirma que

a forma do diário em romance autobiográfico não é rara e é relativamente fácil; mas em *Memorial de Aires* há um romance alheio. Aires fala pouco de si; o mais e principal que ele escreve no seu registro é a observação feita em outros, sem preconceito, como quem olha interessadamente a vida e a vai notando por gosto ou desfastio (1908, p. 478).

Por tratar-se de anotações de cunho pessoal, o diário tem concretizado o seu trabalho no próprio ato da composição. Sua razão de ser encontra-se em sua própria realização. O fato de ter sido publicado sem a anuência de Aires, como dito na “advertência”, reafirma não só a pactuação de veracidade como também que o texto não traria em sua feitura manipulações e intenções escusas. Tal técnica composicional exime Aires de qualquer manipulação do discurso, uma vez que seria um registro do cotidiano tal qual se apresenta, em que qualquer manipulação que houvesse ali teria ocorrido por parte do editor, ao menos em um primeiro momento.

Sendo assim, é possível afirmar que o diário do conselheiro, no decorrer dos eventos, tem registrado em seu corpo uma progressão cronológica captada por Aires, trazendo com isso todas as consequências do foco narrativo, tal como a parcialidade dos fatos. Para além de suas impressões, a única coisa que pode registrar são experiências alheias. Muitas de suas anotações só são possíveis a partir de relatos. Contudo, apesar das limitações, o caráter íntimo do diário faz justiça ao seu propósito, pois ele simula a realidade. Seria a leitura do *Memorial* uma experiência de contato direto com o mundo, visto o narrador não precisar esconder nada por não ter um leitor. Tal simulacro criado por Machado de Assis simula uma experiência do real, de um cotidiano que, apesar de passar pela ótica de Aires, cria a ilusão de verdade.

Uma das características do diário é a subjetividade. No *Memorial*, todos os fatos passam, ou deveriam passar, pelo alcance dos olhos de Aires: o conhecimento de fatos pelo narrar de terceiros, passado pelo crivo do diplomata, é um jogo discursivo em que a imprecisão tende a dizer mais que o próprio narrador diria em seu cotidiano. A relação entre esses elementos somente é possível graças às escolhas de Machado de Assis, que são justamente para gerar a sensação de dúvida entre a história e a ficção. Assim como o leitor em seu cotidiano não tem o domínio do todo, não o possui o narrador. Todas as páginas do diário são criadas pautadas em uma subjetividade, em interesses.

Encontra-se nessa subjetividade diplomática de Aires, ao dizer o mais duro da forma mais branda, o seu caráter ardiloso, cujas implicações atendem aos objetivos do escritor Machado tanto quanto a falsa isenção *post mortem* de Brás Cubas e a obsessão fantasiosa de Dom Casmurro. Contudo, suas memórias encontram-se não na reconstrução de um passado morto como nesses dois, mas em um cotidiano cujas ações têm suas consequências sentidas, dia após dia, por Aires, pelos personagens e, também, pelo leitor.

As anotações do conselheiro de 1888 a 1889 tornam-se parte do mistério que envolve o porquê do recorte desse período, que poderia dar “uma narração seguida”, segundo o editor. A vida completamente vazia de significado do conselheiro encontra em Fidélia certo desequilíbrio que o traz de volta do mundo dos mortos (a esposa, o marido da irmã, o marido de Fidélia), daí o seu início no cemitério. Aires, em meio às tumbas, é só mais um homem sem vida. O seu fascínio pela viúva faz com que o aposentado volte a expor suas memórias de forma menos entediante, vivenciando, por mais de uma vez, sensações que, até então, já não lhe eram possíveis. Daí o recorte pelo editor M. de A. ser de tal período, posto que haveria um sopro de vida, de narrativa, de ação dentro da monótona e apagada vida do aposentado diplomata em terras estranhas.

A impossibilidade de qualquer realização de seus desejos por Fidélia possibilita, na escrita do seu diário, uma tomada de consciência de sua condição. Por esse motivo, o próprio diário chegará ao seu final, perdendo o interesse para os próximos capítulos:

Praia fora (esqueceu-me notar isto ontem) praia fora viemos falando daquela orfandade às avessas em que os dois velhos ficavam, e eu acrescentei, lembrando-me do marido defunto:

– Desembargador, se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos... Viva a mocidade!

Campos não me entendeu, nem logo, nem completamente. Tive então de lhe dizer que aludia ao marido defunto, e aos dois velhos deixados pelos dois moços, e concluí que a mocidade tem o direito de viver e amar, e separar-se alegremente do extinto e do caduco. Não concordou, – o que mostra que ainda então não me entendeu completamente (p. 116).

Há nesse penúltimo capítulo um completo rompimento com a vida, que será confirmado com a última e triste anotação do diário. A tomada de sua condição de velho, de impotência em relação à mocidade o traz de volta ao vazio de sua existência. Tamanha é sua aceitação da situação que Aires se une ao grupo dos “extinto(s) e caduco(s)”, em oposição aos que ainda gozam de sua mocidade e que têm “o direito de viver e amar”. Sendo tudo isso o contrário de sua vida agora, que não merece ser lida nem contada, tem-se o término do *Memorial*, o recorte feito pelo editor.

Uma interferência por parte de M. de A. bastante clara na obra é a denominação dos recortes dos cadernos de Aires como “Memorial”. Na literatura autobiográfica, as memórias seriam a parcela de característica mais literária. Seria o momento de liberdade imaginativa em que a inexatidão das lembranças é preenchida e transformada pela linguagem (LEJEUNE, 2008, p. 262). No entanto, há que se estabelecer uma diferenciação com outra forma, negada essa ao não dar título à obra, que é o diário. Ambos não deixam de ser parte do universo da autobiografia, uma forma de relato da própria vida. Mas enquanto as memórias como gênero textual são um retorno ao passado, o diário carrega em sua essência uma tentativa de armazenar o presente.

Percebe-se que Aires se apega a fatos sem importância alguma como gancho a alusões de um passado cheio de prestígio, o que é visto na abertura do livro e chega a ser cômico: “Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa” (p. 02). Para não parecer arrogante, pretensioso ou coisas do tipo, o narrador tenta explicar a razão de tal alusão, um arremedo tão ridículo e supérfluo quanto a abertura: “o que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores” (p. 02).

O “eu” que se revela ao longo do diário se difere das outras formas confessionais por ter sua construção divulgada à medida que os fatos vão se realizando. Seria o seu tempo entre o relato e o acontecimento muito menor do que o memorial, ou uma mera autobiografia, vide a diferença entre *Memórias Póstumas* e *Memorial de Aires*. Por que

seria dado ao que, nitidamente, é um diário íntimo o título de memórias? Talvez por ser, no momento da publicação, um passado acabado e longínquo ou por tratar-se de uma narrativa que, para além de contar fatos do cotidiano, busca recriar o mundo. Ambas as formas de escrita parecem em determinados momentos se tocar. O diarista não foge à tentação das memórias, assim como não nega o recurso do passado ao buscar algo que possa enaltecer sua figura – procedimentos que Aires sabe muito bem usar a seu favor, tal qual o recurso de uso de outros gêneros, tais como o memorial, a crônica e, aquele que dá vazão à obra, o romance.

1.3.1. “Fala tardo pouco e fúnebre” – Um gênero frouxo

A escrita diária de fatos corriqueiros não é novidade na história do homem. Porém, o surgimento dessa individualidade do “eu” e sua intimidade é moderna, como observado por Roger Chartier, em seu texto “A prática da escrita” (2009, p. 119). Surge com a burguesia do século XVIII e o advento do direito à propriedade e a noção de vida privada, momento em que surgem também os direitos individuais e a Declaração dos Direitos do Homem. Não há dúvida de que a perspectiva econômica, a partir do momento em que passa a promover a singularidade do indivíduo, tornando-o independente das autoridades político-religiosas, torna a escrita diária não mais uma experiência coletiva, mas uma forma de economia de si mesmo, contagem de experiência a partir de um único foco, buscando uma identidade diante da dispersa e conturbada vida cotidiana.

Essa busca assombrada, em meio ao medo da perda da memória, trará para dentro da literatura sua intimidade, circunstância que era mantida em sigilo, fato que traz consigo tudo o que havia de mais inútil e efêmero de sua existência. Essa espécie de acúmulo de si mesmo não deixa de ser um desacordo entre o “eu” que escreve e o mundo. São suas impressões diante de um mundo cujas demandas tornam a vida imprevisível. O desequilíbrio entre a intimidade individual e os acontecimentos dá a nota do vazio em que será registrado o efêmero.

O surgimento do diário é um sintoma de uma crise do “eu”, de sua impotência em se associar à sua própria existência (CHARTIER, 2009). Contudo, o fato de o diário de Aires ser uma construção literária, um diário com pretensas intenções a romancista, avança de forma a todo instante se relacionar ao fato cotidiano, ao silêncio histórico dos

eventos íntimos na casa dos Aguires (vide os anos de 1888 e 1889 de recorte do diário), os quais se articulam ao histórico que brada nas ruas.

Desse modo, a subjetividade do diário articula-se ao mundo em *Memorial de Aires* justamente por ser uma pseudoconstrução de diário íntimo, por haver toda uma construção artística, que provavelmente não existiria em um diário de um diplomata aposentado a perambular pelas ruas do Rio de Janeiro.

A complexidade dos gêneros textuais trabalhados na última obra de Machado de Assis torna-se fundante por romper os limites que envolvem a discussão a respeito da própria ficcionalidade. O leitor está diante de uma obra de ficção, apesar de sua pactuação de verdade construída na advertência. No *Memorial*, pouco encontramos o que define a escrita do diário, um eu complexo com seus aspectos multiformes e suas contingências, “espaço de análise” (LEJEUNE, 2008, p. 263). A escrita do diário de Aires torna-se uma espécie de compensação literária de uma impotência de viver, uma justificativa do irrealizável, do vazio. Para o conselheiro, isso fica mais nítido diante do novo. Há quase que um não reconhecimento de si mesmo diante de um mundo que se transforma, como ocorre com a cidade (Rio de Janeiro), a qual cresce e se desenvolve a passos largos com seus bondes, carros e vida apressada: “não teve tempo de me dizer nada, trepara ao bonde e o bonde ia sair; apertou-me a mão sorrindo, e disse adeus com os dedos” (p. 28).

Em entrada no diário datada de 25 de julho de 1888, fica clara essa relação entre o espaço da vida e o espaço da escrita. Diz Aires:

Já aqui chegou o Tristão. Não o vi ainda, também não tenho saído de casa estes três dias. Entre outras coisas, estive a rasgar cartas velhas. As cartas velhas são boas, mas estando eu velho também, e não tendo a quem deixar as que me restam, o melhor é rasgá-las. Fiquei só com oito ou dez para reler algum dia e dar-lhes o mesmo fim. Nenhuma delas vale uma só das de Plínio, mas a todas posso aplicar o que ele escrevia a Apolinário: “teremos ambos o mesmo gosto, tu em ler o que digo, e eu em dizê-lo”. Os meus Apolinários estão mortos ou velhos; as Apolinárias também (p. 41).

Aqui há uma construção bastante significativa, a antítese construída com a chegada do novo (Tristão) e o apagamento do passado (cartas velhas). Ao contrário talvez de seu desejo, Tristão não será esse interessado em ler suas cartas, anotações ou qualquer coisa que seja; não será o seu Apolinário, até mesmo porque todos os que teriam o gosto

de lê-lo estão “mortos ou velhos”. O diário é justamente um contraponto às cartas rasgadas. Não trata do passado, é como uma “âncora que raspa o fundo do cotidiano e se agarra às asperezas da vaidade” (BLANCHOT, 2005, p. 273).

Por fim, Aires não tem a quem mandar cartas que possam ter alguma relevância ao destinatário. Poderia ter para Fidélia ou para o casal Aguiar, mas pouco interesse esses têm em lê-lo; talvez sua irmã, contudo, pouco interesse tem para escrevê-la. Daí a ideia do diário. Essa escrita em que o remetente e o destinatário encerram seus fins na mesma pessoa, ao menos em teoria.

A figura do novo, a receber e enviar todas as cartas – essas que geram interesse em todos – é Tristão, o oposto das cartas velhas de Aires. É o jovem responsável por dar sentido, em parte, à vida do casal Aguiar, tanto ao enviar suas cartas, quanto ao deixar de enviá-las: “Ele não é mau; esqueceu-se um pouco de nós, mas a idade e a novidade dos espetáculos explicam tudo. A prova é que aí vem ele ver-nos, e se lesse as cartas dele... Aguiar não lhe mostrou a última?” (p. 36). Serão suas cartas responsáveis a modificar o destino dos personagens, de dar informações que Aires, enquanto narrador-personagem, não teria condições de fazê-las e, com efeito, serão suas cartas responsáveis por anunciar o seu retorno enigmático, afinal não sabemos o que Tristão vem fazer no Brasil.

Uma nota suspeita é lançada ao leitor. Um objeto que aparece em *Esau e Jacó* ganha significado nas anotações do conselheiro. No capítulo intitulado “O aposentado”, somos informados de um armário e de uma mala, ambos guardam lembranças, objetos, cartas e documentos:

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 nomeia, para não encher papel. As cartas não estavam lá, viviam dentro de uma mala catalogada por letras, por cidades, por línguas, por sexo. Quinze ou vinte dava para outros tantos capítulos e seriam lidas com interesse e curiosidade. Um bilhete, por exemplo, um bilhete encardido e sem data, moço como os bilhetes velhos, assinado por iniciais, um M e um P, que ele traduzia com saudades. Não vale a pena dizer o nome (EJ, p. 35).

Há nessa passagem de *Esau e Jacó* uma relação com os objetos e o tempo, a qual será retomada no *Memorial* enquanto algo indesejado. Se, por um lado, o que irá guardar, aquilo que chama de relíquias da vida, é envidraçado, acessível aos olhos alheios (orgulho

de receber presentes de governos, lembranças de amigos, viagens e amores); por outro, estarão lembranças que não serão acessíveis aos outros, as cartas guardadas em uma mala. Essas permanecerão enquanto memória, inatingíveis por todos, afinal Aires irá queimá-las, mantendo algumas poucas que também, um dia, terão o mesmo destino.

A data é bastante emblemática, assim como o movimento de registro de uma memória presente em detrimento do passado a ser apagado. Se havia no romance anterior uma preocupação com a manutenção do que já passou, o passar dos anos faz com que o conselheiro sequer tenha vontade de relê-las. Prefere manter o que está na memória e que, mais uma vez, não será de acesso do leitor. Todo o trabalho de Aires em catalogar as cartas, de manter vivo o passado, parece sem importância aos acontecimentos presentes de sua vida. Em análise do episódio, Márcia Ligia Guidin (2000) salienta que:

[...] no *Memorial*, o conselheiro, debruçado sobre sua intimidade, já não as acha úteis para digressões ou alongamentos do registro no diário. Ambos os gestos extremos a que se refere Aires (ou ler tudo antes ou queimar sem ler) não incluem a manutenção da matéria para aproveitamento no seu memorial ou, pelo menos, para reconstituição da vida através de documentos, como sugeriu o narrador em *Esau e Jacó* (p. 48).

Talvez por preocupação em não recolher no papel tudo que foi sua história, Aires prefere queimar o que passou e ater-se ao presente. O diário traz em si a característica da datação, do estar preso ao tempo atual, do correr dos dias e de seus acontecimentos. Talvez isso se dê pelo fato de encontrar em Fidélia a possibilidade de vivenciar uma experiência como a proporcionada pelas iniciais *M* e *P* do bilhete por ele mencionado, e que lhe traduziam saudades, ou por Fidélia estar no tempo vivido, o presente, o que merece ser guardado nas anotações dos atos de todos os dias.

O fato de as anotações de Aires terem uma distância temporal curta entre o vivido e o seu registro possibilita ao conselheiro voltar-se a si enquanto escreve, uma vez que o diário tem como característica típica a ideia de ilusão, da espontaneidade e do imediatismo – não que ocorra com frequência. Assim, faz-se necessário o uso de elementos técnicos, tais como: os modais, as elipses, as fragmentações e os dêiticos de tempo e lugar. Em tal movimento, há uma reordenação da vida, por meio da linguagem, capaz de dar algum sentido à sua incompletude cotidiana. Em outras palavras, a reorganização do cotidiano e seus emaranhados de desejos, ações, sentimentos e

elucubrações incide diretamente no sujeito aquilo que faz dele humano, que é a sua complexidade. Em trecho datado de 30 de setembro de 1888, é possível ver um exemplo de tal reorganização:

Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do nada. Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gente, campainhas e assobios, nada disto vive em mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma coisa, – mas fala tarde, pouco e fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas, pareço um coveiro (p. 65).

Em umas das mais belas passagens do *Memorial*, Aires comenta o fato de Dona Carmo ter o joelho doente assim como ele. E menciona a diferença do fato de ela ter alguém para cuidar de suas dores, apesar do que é dito sobre sua relação com a esposa em *Esau e Jacó*, “a diferença de temperamento e de espírito era tal que ele, ainda vivendo com a mulher, era como se vivesse só” (EJ, p. 16). A personalidade de Aires mostra-se bastante contraditória em relação à esposa. De início afirmando que “estimaria muito estar perto dela” para logo em seguida dar solavancos com a memória da companheira: “os mortos ficam bem onde caem” (p. 12). Um claro distanciamento espacial e temporal entre o mundo dos vivos e dos mortos, confirmado pelo discurso direto: “quando eu morrer, irei para onde ela estiver, no outro mundo, e ela virá ao meu encontro, disse eu” (p. 05).

Assim como Brás Cubas, Aires não deixou legado, encontra-se só. Há uma clara divisão entre dentro e fora, em que do lado de fora estão os “carros, bestas, gente, campainhas e assobios”, uma espécie de rebaixamento de coisas, animais e pessoas – “nada disto vive em mim”. Todas essas coisas são humanas ou servem as vontades humanas. E Aires afirma não mais fazerem parte dele. O narrador encontra-se em um mundo que não é o mundo dos vivos, mas também não é totalmente o mundo dos mortos. Ele sabe disso, pois sua certeza vem do “relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma coisa”. Lembra o narrador, apesar de ser uma lembrança “fúnebre”, que ainda há vida, talvez não em seu sentido pleno, o que traz a ele a sensação de caminhar por entre os mortos: “pareço um coveiro”.

Ao contrário de Brás Cubas, o velho diplomata encontra-se no mundo dos vivos no momento em que escreve o diário. Entretanto, encontra-se impotente diante de sua existência. Sente-se abandonado, não se reconhece no mundo que o rodeia, no que se

encontra lá fora, mas também não está morto. O diário do ex-diplomata é uma tentativa de refúgio em suas recordações, que, contudo, aponta mais para impossibilidades e frustrações do que para uma vida em seu sentido mais amplo assim como em *Dom Casmurro*, como se encontrasse na escrita o tempo que o relógio da parede insiste em lhe lembrar que ainda resta e que preenche “a ociosidade e o vazio da existência, quando nada lhe resta senão buscar a compreensão do passado ou compor o registro do presente, para reter a vida que se esvai na gratuidade dos dias” (SARAIVA, 2009, p. 203).

Nos cadernos de memórias do velho conselheiro, há um constante encontro entre a morte e a vida. De um lado, encontra-se em Fidélia uma esperança, momento em que desfruta de sensações novas, impossíveis, mas que de certa forma se realizam no campo da escrita, no mundo criado em seu diário. Por outro lado, há o constante retorno ao mundo exterior, o mundo dos que já se foram e se fazem presentes por sua solidão, ou que são lembrados na proximidade da morte pelo convívio com o casal Aguiar. Mundo esse último ainda incerto, e que é marca do próprio gênero. O diário tem, ao contrário da autobiografia, a incompletude como parte de sua forma. Machado consegue trabalhar isso muito bem. As entradas no diário, assim como seus fechamentos, não obedecem a uma lógica; muito pelo contrário, fragmentam-se. O não saber se haverá um outro dia de escrita é a própria formulação estética encontrada por Machado para tratar dos conflitos entre o próprio desejo e a impossibilidade de realização de Aires. Nada permite um fechamento em uma obra cuja sucessão do tempo é diária, senão uma circunstância externa ao próprio texto. Interminável, o diário encontra-se preso na monotonia de um eterno recomeço. Não é coincidência o fato de a última anotação do diário receber o título “Sem Data”, e não uma data como os demais.

Em uma espécie de jogo dissimulado, o diário, subversão do próprio estilo autobiográfico aqui já comentado, traz em seu primeiro plano uma história que pouco diz do próprio narrador – a história aparentemente sem atrativo de um casal abandonado por aqueles a quem dedicaram uma parte de suas vidas.

O conselheiro enquanto um homem com muito a dizer, não esqueçamos o fato de ser um homem culto, viajado e experiente, lança-se ao segundo plano, abrindo mão do próprio sentido do memorial enquanto gênero que busca na retomada de uma consciência crítica a reconstrução de um passado. Ao contrário, deparamo-nos com uma história cotidiana e de caráter familiar que, a todo tempo, contrasta com seus marcadores histórico-temporais. O desencontro entre o que poderia existir de mais eminente, que

esperaríamos ser narrado, e o mais prosaico é o que leva a um constrangimento ficcional responsável por uma tomada de posição mais crítica, atentando-se às dissimulações do conselheiro, uma busca de sentidos mais bem acabados e profundos no aparente imediatismo da narrativa, momento de aproximação das “situações ficcionais [...] tanto aquelas onde os destinos e os acontecimentos se organizam segundo uma espécie de encantamento gratuito, quanto as outras, ricas de significado em sua aparente simplicidade” (CANDIDO, 2004, p. 32).

Os diários, em geral, criam a ilusão de ausência de leitores. Para isso são utilizados mecanismos de escrita, tais como a espontaneidade, a despreocupação, a criação de um interlocutor, seja ele o papel ou uma duplicação em segunda pessoa do próprio narrador. Há uma espécie de ritualização daquela intimidade, um destino próprio. No caso de Aires, “reduzir a cinzas” (p. 22). Contudo, tais diários encontram-se publicados, mesmo que contra a vontade de quem os anota. Dessa forma, tornam-se uma espécie de refúgio do sujeito que o escreve, um lugar de experiência do “eu”, cujo destino é parte constitutiva da própria autorrepresentação. É como se o narrador dissesse que está escrevendo tudo da forma mais aberta possível porque sabe que irá destruir essas anotações e ninguém irá lê-las. O que é parte do pacto com o leitor, mas que, enquanto ficção, sabemos que não é verdade.

O espaço dos cadernos do velho conselheiro é um local perfeito não só para a construção de um personagem literário, por parte de Machado de Assis, mas constitui um campo extremamente fértil para a invenção de uma pessoa literária por parte do próprio Aires. Diante de sua impotência de viver, do descontrole financeiro, da perda do reconhecimento social, o narrador busca se salvar: uma tentativa de livrar a si e os outros da condenação da História.

Voltando ao romance *Esau e Jacó*, o leitor é lembrado de que a divulgação das anotações íntimas do conselheiro não partiu de Aires, o que cria a ilusão de que o texto não teria sido uma criação calculada para transmitir qualquer coisa que seja, pois não seria uma manipulação do discurso com vistas prévias. Seria uma experiência de cunho pessoal cujo objetivo era somente o registro de seu cotidiano, estratégia que, por si só, já seria uma saída formal muito bem trabalhada por Machado de Assis. Mas o leitor não pode esquecer do que diz o editor a respeito de como foram encontrados os cadernos: “Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão” (EJ, p. 02, grifo nosso). O cuidado com os cadernos

pode ser o indício de um desejo de se manter viva aquela memória e também de que possivelmente não seriam destruídos. Caso contrário, qual a necessidade de encapá-los e enumerá-los?

Machado constrói uma obra muito forte, um romance que figura os destinos humanos; por outro lado, Aires cria uma simulação de mundo, capta apenas a realidade imediata, quando muito. O diário, enquanto obra criada por Aires, é uma simulação verdadeira de registro, o que passa a ser, pelo trabalho artístico de Machado de Assis, a exposição do ridículo dessa tentativa e dessa típica figura da vida burguesa brasileira de seu século. É a simulação de uma experiência que se propõe enquanto verdadeira e que resulta tão parcial quanto a narrativa de Dom Casmurro, as memórias de Frei Simão e o nariz metafísico de Diogo Meireles.

José Veríssimo, em um texto publicado logo após o lançamento do *Memorial*, no *Correio da Manhã*, lança algumas notas bastante interessantes e que merecem ser retomadas: “a forma narrativa, em notas escriptas ao sabor do acaso e das impressões, devia ser fastidiosa e certo o seria sem o talento do mestre que tem sempre um traço original de observação” (1908, p. 456). As notas ao sabor do acaso são notas do conselheiro Aires tentando agarrar-se aos seus últimos sopros de vida. O “talento do mestre”, esse é atribuído a Machado de Assis por sua capacidade de articular tais instâncias e construir um romance cujo cerne não deixa de ser também a própria construção textual. Dessa maneira, o diário torna-se uma resposta formal, ou uma saída estética, para os desafios de se captar uma realidade cuja totalidade escapava a todos.

Machado de Assis consegue em Aires – assim como em seu irmão siamês Brás Cubas – obter as confissões da intimidade de uma classe, cuja complexidade fugidia modificava-se e não conseguia mais ser captada por formas literárias tradicionais. Na mesma direção, assim como conseguia as confissões íntimas dos personagens e do próprio narrador, conseguia trazer à tona as entranhas do próprio texto. As dúvidas, os conflitos e os mascaramentos relativos à elaboração da obra são evidenciados, revelando o que havia de mais baixo na classe abastada brasileira. Surge na opção pelo diário ficcional um duplo movimento: o primeiro mostra a vida vazia de uma elite da qual a vida enfadonha aliena-se em uma promessa de existência condenada ao vazio; e o segundo, o romance-diário, aproxima-se de sua construção verbal, que tematiza e problematiza o fazer artístico reproduzindo os meios em que ele se realiza.

1.4 “A idade, o riso e a viveza” – O narrador do *Memorial*

1.4.1 “Não fui tão longe, seria mentir demais”

Assim como ocorre em outros romances anteriores de Machado de Assis, *Memorial de Aires* inicia com uma espécie de apresentação do narrador. O capítulo datado de 9 de janeiro permite o primeiro acesso à figura-chave do romance. O leitor é conduzido por um narrador, em primeira pessoa, que afirma rememorar a data do seu retorno ao Brasil após ter passado a maior parte de sua vida longe de sua terra natal. Apesar de ser uma importante data, o que o levará a relembrar o momento de retorno será um trivial pregão de um vendedor de vassouras. Temos um índice elucidativo do narrador, o fato de ter se lembrado de uma data comemorativa com um gatilho que, provavelmente, era comum ao seu dia a dia, afinal era provável que o vendedor passasse constantemente pelas ruas.

Nesse sentido, para sanar nossa desconfiança, o narrador logo se explica ao afirmar: “costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque” (p. 11). Assim se dará todo o percurso de leitura do *Memorial*: um contar sutil acompanhado por um sorriso irônico e dissimulado, um mascaramento, o qual ao mesmo tempo em que parece esconder algo, mostra por trás da máscara um profundo vazio, pautado por sua vez em um jogo marcado socialmente e materializado por um discurso atenuante e conciliador.

Aires, agora aposentado da carreira diplomática, retorna à sua terra e à sua língua. Rememora um passado ainda próximo, situado na incerteza da adaptação à “vida de cá”. Porém, em seguida, afirma ter se adaptado, apesar do curto tempo – um ano. O memorialista apresenta-se como alguém que se situa entre a experiência de viver fora – “Certamente ainda me lembram coisas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes” (p. 11) – e que, ao mesmo tempo, não morre de saudades por nada. Esse seu aparente desprendimento é seguido de uma frase bastante emblemática: “Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei” (p. 11).

O diplomata encontra-se no Brasil, aposentado e com idade avançada. O leitor atento acompanhará não só a narrativa diária, como também a construção da obra artística.

O advérbio “aqui” no trecho acima ao mesmo tempo em que situa o narrador/personagem dentro do espaço externo, situa-o dentro da própria narrativa, ou seja, o diário.

Para além desse primeiro contato com a obra, essa apresentação de aparência corriqueira, o leitor se depara com a forma com que se dará a construção do diário. O caráter de memorial marca o tempo presente próximo, mas com fatores de um passado mais longínquo. Iguala o que há de mais prosaico, vide o pregão do vendedor de vassouras e espanadores, ao mais elevado, como o passado rememorado de um diplomata. O trato com a matéria a ser passada ao diário é perpassado por várias camadas de formulação, desde o mais simples passado e presente, aos mais complexos e caros ao próprio narrador, conciliar o que pode ser dito, visto o seu lugar social, e o que deve ser mascarado para resguardar os seus iguais.

Cabe pensar sobre esse diarista, eis o Conselheiro: um homem cuja idade avançada foi preenchida pelos anos de exercício da diplomacia fora do Brasil, aposentado, viúvo, sem filhos. É natural ao leitor acostumado com a obra de Machado de Assis estabelecer relação entre esse narrador e os dos outros romances. A partir de tal relação, encontra-se uma espécie de condição propícia à construção do próprio ato de narrar, uma condição especial, uma permanência desse lugar de liberdade que perpassa *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. Há uma espécie de livre exercício em dizer o que pensa por sua suposta condição de distanciamento em relação ao jogo social. Porém, tal afastamento, atribuído à solidão de aposentado distante dos embates e que daria a ele total isenção em narrar, compromissado somente em registrar o cotidiano, em outra chave será atravessado pelos fatos cotidianos e que impedirão, de certa forma, que narre de forma isenta. Daí que o projeto de um diário despretenso preenchido pelas palavras de todos os dias por um narrador aparentemente fiel, cujo compromisso seria unicamente com os fatos e as verdades do correr do tempo, torna-se completamente enganador.

No âmbito das sutilezas de suas diplomáticas anotações, o diarista revela a configuração dos personagens e as suas. Em seu discurso de caráter atenuante, encontrar-se-ão as sutilezas, típicas de sua profissão, assim como as conveniências para com os seus iguais, capazes de iluminar os traços dos personagens e suas relações sociais.

Pensando no diário enquanto gênero confessional, achado já no próprio título da obra, encontramos no relato pessoal de Aires tanto os eventos exteriores enunciados e

tratados em seu texto, quanto a construção da própria subjetividade desse narrador apresentada ao leitor, a partir do seu contar de fatos. Seria isso mais bem entendido se compreendêssemos o *Memorial* como um gênero que não pressupõe um leitor, espaço livre de julgamentos externos. Apesar de tal condição do gênero, Aires nos deixa clara a possibilidade de leitura por parte de alguém do diário. Sendo esse um fato, temos – para além do papel e do diplomata – outro interlocutor. O discurso em seu caráter intimista deve não somente ser relativizado, mas encarado como estratégia narrativa. O discurso desnudo e íntimo típico do diário é ponderado pelo discurso diplomático e interessado de Aires, o que reforça a possibilidade de possíveis outros interlocutores, dialética entre o íntimo e o social:

Papel amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, o que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor (p. 21).

O *Memorial* é permeado pela discrição e indiscrição de Aires, que, em suas anotações, exprime de forma contida o seu “eu”, o que seria mais próximo do confessionalismo de sua proposta, e é desviada para o registro, para o exterior. Aires passa ao segundo plano sem apagar suas características de subjetividade, em uma suposta tentativa de isenção, o que também não deixa de ser falso; afinal, os fatos e as pessoas registrados em seu diário são impressos a partir de suas concepções, contudo suas reais concepções vêm de forma discreta, quase que por insinuações: sua profissão e sua posição social tornam-se ferramentas a dar forma aos seus pensamentos.

Sendo assim, “o diário do conselheiro, embora não tenha feição abertamente confessional, refletindo antes, no seu comedimento, a índole prudente e reservada de quem o escreveu” torna-se um “simulacro do convívio humano”, não é que o *Memorial* “não tenha sua dose de confessionalismo. Só que é o confessionalismo típico de um diplomata: dissimulado, manifesta-se a espaços, o mais das vezes obliquamente” (PAES, 1985, p. 17).

O acesso ao memorialista é dado ao leitor muito mais por suas observações, narrações e descrições dos atos dos outros do que pelas observações de si mesmo. Em comemoração na casa Aguiar, Aires encontra-se 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 da mocidade de Fidélia; mas a graça desta trazia ainda a nota da viuvez recente, aliás de dois anos. Shelley continuava a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo: *I can give not what me call love* (p. 10).

O conselheiro costuma não falar de forma direta ao tratar de si mesmo, mas encontramos nesse momento parte da sua estratégia narrativa. Narrando em primeira pessoa, Aires nos conta de um momento em que olhava na sala homens (alegres) e mulheres (verdes e maduras). O fato de adjetivar dessa forma os personagens é uma maneira de situar um personagem a quem quer dar foco e, principalmente, apresentá-lo ao leitor.

Seu foco é Fidélia, que apresenta sua “graça apetitosa da mocidade”, em seus verdes anos, mas que ainda trazia a nota da viuvez, essa que, de alguma forma, o faz lembrar da possibilidade amorosa levantada por sua irmã Rita, a de desposar a mulher de “viuvez recente”. Uma nota que, ao mesmo tempo em que lembra das limitações do diplomata, faz querer apagar aquela cena em que o destaque era dado à graça da jovem, o narrador repete os versos de Shelley.

É desse modo que a imagem de Fidélia será construída a partir da narração do conselheiro, contudo estruturada em ambiguidades e insinuações que só fazem sentido no todo narrativo e, principalmente, no seu desenlace. A passagem torna-se uma espécie de síntese, que, por meio de suas sugestões e insinuações, adquire seu aspecto dúbio.

É como se, ao final do livro, ao relermos o que nos conta Aires, pudéssemos compreender seus índices de dúvida em relação aos personagens: “era moça, vestia de preto, e parecia rezar também” (p. 03, grifo nosso). Talvez o narrador pudesse afirmar categoricamente que Fidélia fingia rezar, mas os interesses de Aires em resguardar os seus tornam-se forma em seu discurso, um tanto ardiloso.

A discrição com que o conselheiro se banha ao longo da narrativa, ponderação essa típica também de sua profissão, como supracitado, vem com um amálgama de acordo social que, quando aparece, põe o leitor desavisado em xeque em relação ao velho diplomata. Como se o seu comportamento cotidiano orientasse sua escrita: o pacto social entre ele e seus iguais, o abrir-se em compasso não deixa de ser histórico e típico de sua classe: “eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dois extremos” (p. 61).

Na busca constante pela conciliação, o diarista evita os embates, os momentos de tensão, finge ser cauteloso. Constrói uma imagem distorcida de alguém que olha de fora o que acontece e busca captar suas ambiguidades. Ao captá-las, transmite para o papel com todo o cuidado dos excessos. Conforme verificamos nas palavras do próprio narrador: “Às noites passeava pelas praias, ou pelas ruas do bairro. O mais do tempo era gasto em ler e reler, compor o *Memorial* ou rever o composto, para relembrar as coisas passadas” (EJ, p. 35).

Sua preocupação constante em reconstruir o seu diário mostra não somente sua consciência a respeito do registro e da forma como se dá, como também que a retirada ou o uso de algum elemento pode tanto esclarecer sobre o ocorrido, como dizer muito sobre ele. Por isso, encontramos uma grande quantidade de termos que demarcam ambiguidade ao longo do memorial.

Aires tem quase uma necessidade de contar, segundo ele, o “essencial”. Porém, ao cortar o acessório ou ao usar advérbios e conjunções que denotam dúvida, deixa suspensa sua própria neutralidade, tão almejada. Seu comedimento mais diz sobre os personagens e sobre ele mesmo do que um possível narrador verborrágico.

Em uma passagem em que resume sua conversa com o desembargador, acerca do casal Aguiar, o narrador relata: “não ponho os incidentes nem as anedotas soltas, e até excluo os adjetivos que tinham mais interesse na boca dele do que lhes poderia dar a minha pena; vão só os precisos à compreensão de coisas e pessoas” (p. 12). Isso remete o leitor a outra passagem em que o narrador diz: “relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia, salvo por mama, em menino; mas lá vão” (p. 16).

Percebe-se que por trás de toda a placidez familiar que percorre a narrativa, muitas vezes suspensa a tensão por parte do narrador, encontramos algo que precisa ser contido, domado e que somente de tempos em tempos conseguimos encontrar, mas que equivale a verdadeiras sínteses da obra, visto que “quem revela essa outra realidade, através de sugestões diretas ou alusões sutis, é seu próprio narrador, Aires, conselheiro que encobre o que pensa, lucidez disfarçada em discrição, hábil, capaz de iludir (ou compactuar com) a própria Cesária” (RONCARI, 1981, p. 66).

Em *Memorial de Aires* são poucos os momentos em que o narrador deixa-se levar pelo que realmente pensa, poucas vezes usa de sarcasmo. Mesmo quando ocorre, aparece de forma muito contida, oculta sob uma espécie de véu diplomático. Eis um dos momentos em que isso acontece: ao situar o interlocutor descrevendo um almoço em 19 de agosto, Aires discorre sobre o evento em que esteve com Tristão. Na ocasião, ambos tratavam de forma bastante indireta, principalmente elogiosa em relação às terras cariocas, do fato de o jovem ter trocado a nacionalidade brasileira pela portuguesa.

Após o almoço, a conversa sobre o passado, a trivialidade e as indicações sobre seu desejo de poder – “antes de sair, tornou a dizer do Rio de Janeiro, e também falou do Recife e da Bahia; mas o Rio foi o principal assunto” (p. 48) – como uma forma de distanciar-se do fato de poder estar manipulando acontecimentos ou falas, o narrador apresenta o que Tristão teria dito em discurso direto: “a gente não esquece nunca a terra em que nasceu, concluiu ele com um suspiro”. Em seguida, após a pseudoisenção pelo uso do discurso do próprio personagem, o conselheiro lança toda sua desconfiança, abrindo mão de seu comedimento e afirmando que “talvez o intuito fosse compensar a naturalização que adotou, – um modo de dizer ainda brasileiro” (p 48). Há cálculo na frase do recém-naturalizado, e o narrador não deixa de observar. Mas logo em seguida volta a sua hábil forma conciliadora de tratar os fatos. O tapa é seguido de um afago que faz esquecer a qualquer um o que foi dito antes, mas torna-se um índice para promoção de desconfiança em relação a Tristão. Segue o conselheiro a explicar-se diplomaticamente:

Eu fui ao diante dele, afirmando que a adoção de uma nacionalidade é ato político, e muita vez pode ser dever humano, que não faz perder o sentimento de origem, nem a memória do berço. Usei tais palavras que

o encantaram, se não foi talvez o tom que lhes dei, e um sorriso meu particular. Ou foi tudo. A verdade é que o vi aprovar de cabeça repetidas vezes, e o aperto de mão, à despedida, foi longo e fortíssimo (p. 48).

A tendência à conciliação e nunca à polêmica, tão típica do narrador, em poucos momentos é deixada de lado, mesmo quando apresenta um pouco de acidez em seu discurso, que em seguida busca amenizar. O que é possível notar em sua forma de narrar é um elemento bastante próprio dessa última obra de Machado de Assis, na qual cada anotação diz mais do que parece a uma primeira vez.

Aires sabe de sua capacidade de lidar com as situações e, mesmo diante de uma crítica que poderia trazer algum desconforto à conversa, reverte o jogo a seu favor: “usei tais palavras que o encantaram”. E segue o narrador em seu diário a nos dizer: “até aqui um pouco de fel. Agora um pouco de justiça” (p. 48). Apesar de já ter conseguido se retratar com o jovem pela sua desconfiança, continua com seu discurso afirmando que “a idade, a companhia dos pais, que lá vivem, a prática dos rapazes do curso médico, a mesma língua, os mesmos costumes, tudo explica bem a adoção da nova pátria” (p. 48). O quanto há de maldade nessa frase. Nenhum de seus aparentes argumentos apresenta-se enquanto real condição para a mudança de nacionalidade. E se há algo, vide o caráter humano que havia nos dito o narrador antes enquanto mera tentativa de agradar o jovem, é apenas para nos preparar para o que realmente quer dizer: “Acrescento-lhe a carreira política, a visão do poder, o clamor da fama, as primeiras provas de uma página da história” (p. 48).

Essas são as verdadeiras razões que o velho conselheiro acredita terem feito Tristão buscar a nova nacionalidade. Em seguida, argumenta: “acho natural e fácil que Tristão trocasse uma terra por outra. Ponho-lhe, enfim, um coração bom, e compreendo as saudades que a terra de cá lhe desperta, sem quebra dos novos vínculos travados” (p. 48).

Sabemos o quanto é falso esse discurso, não há apego familiar algum por parte de Tristão. O jovem, quando criança, mais contato teve com o casal Aguiar do que com a própria família. Aires pouco sabe de como é essa relação familiar agora em Portugal. E tudo isso se tornará mais concreto ainda no final quando Tristão retorna ao velho

continente por questões políticas – por ter sido eleito deputado –, esquecendo tanto o casal Aguiar aqui no Brasil, quanto todo o seu amor pela cidade do Rio de Janeiro.

Relacionando tal passagem do jovem e sua tentativa de explicar-se ao conselheiro sobre o que realmente compreendemos serem as reais intenções do “filho postiço” do casal Aguiar, encontramos, em uma das últimas anotações do diário, uma síntese da estratégica narrativa de Aires: “engenei o que pude. Falei do golpe que o moço recebeu quando desembarcou deputado, e viu misturadas as alegrias dos pais com as dos amigos políticos” (p. 115). Aires abre a anotação com uma frase singular, assumindo o seu verdadeiro poder de articulação do discurso. Em seguida, apresenta o fato de o jovem ter sido golpeado com um fato que parecia não esperar, mas que na verdade já era bastante aguardado por ele. Tristão sabia que seria eleito, os amigos, os familiares e muitos queriam isso.

Em seguida, o narrador apresenta suas cartas e seu jogo de blefes: “devia dizer também que a primeira ideia de Tristão foi rejeitar o diploma e vir para Santa-Pia; mas que o partido, os chefes, os pais... Não fui tão longe; seria mentir demais” (p. 115).

1.4.2 “Uma renda finíssima, minuciosamente tecida” – A narração de fatos e eventos

Memorial de Aires é “uma renda finíssima, minuciosamente tecida” (BARRETO FILHO, 2012, p. 20). E, para compreender como se constrói essa “renda”, até aqui de um cinismo de classe imantado pelo discurso diplomático, faz-se necessária a compreensão de dois movimentos das atitudes do Conselheiro Aires perante as pessoas, os fatos e os eventos que se propõe a narrar.

De acordo com o crítico José Paulo Paes, a narrativa de Aires é uma espécie de jogo de “descobrir e encobrir” (1985, p. 15), uma vez que o conselheiro, diante do que vê, prostra-se em uma atitude que seria de “descobrir” para em seguida “encobrir”. Esse jogo seria a mímese do próprio fazer diplomático exercido durante mais de trinta anos pelo narrador. Contudo, tal diplomacia é capenga: “a diplomacia que exerci em minha vida era antes função decorativa que qualquer coisa” (p. 51). Apesar de compreendermos que há um movimento na narrativa que seria típico da habilidade diplomática da profissão

– o que buscamos compreender até aqui –, podemos afirmar que, pelo fato de terem sido feitos “tratados de limites” e não terem celebrado “alianças de guerra”, podia acomodarse “às melodias de sala ou de gabinete” (p. 51). Ou seja, toda a sua diplomacia que seria estratégia também de narrativa, assim como em sua vida, é de “melodias”, “sala” e “gabinete”, é de interesse.

Em *Memorial de Aires*, a narrativa construída pelo conselheiro é uma diplomacia “onde o explícito só serve como indício do implícito e o encobrimento diplomático quase leva o leitor a esquecer o fato essencial de o livro ser mesmo, no fim das contas, um diário que, por indiretas vias, nos diz tanto acerca de quem o escreve como daqueles a quem descreve” (PAES, 1985, p. 15). O discurso construído por Aires, em seu diário, é pautado no jogo de apresentar – descobrir, descortinar – os fatos, para em seguida os encobrir. Contudo, tal movimento tem um efeito bastante diferente na obra, pois o discurso narrativo é construído habilmente pelo foco de Aires, de maneira a apresentar os personagens como se tivéssemos acesso a eles. Tal irresolução é detectada no que Alfredo Bosi chamou de “atenuação” (2007, p. 131). Seria essa o uso de um campo semântico em que certos termos, como, por exemplo, “talvez”, “parece”, “creio”, “provavelmente”, “acredito que”, “pode ser”, “se”, instauram uma ambiguidade intencional. Assim como fará o uso de termos como “impressão”, “senti”, “acho”, que referenciam uma carga de subjetividade.

Esse constante uso de termos que demonstram certo falso descomprometimento com o conteúdo do que é dito – advérbios de dúvida, conjunções concessivas, verbos no subjuntivo – gera uma sensação de dúvida no leitor. Essas construções gramaticais, para um leitor desatento à perspicácia da obra machadiana, poderiam passar como mera formalização do olhar subjetivo em relação ao objeto por parte de Aires, suas próprias incertezas.

Entretanto, o enunciado mais simples no *Memorial* vai tornando-se uma forma de olhar os fatos e as pessoas em diferentes perspectivas. O leitor avança a partir do momento em que consegue perceber as sutilezas dos elementos linguísticos e retóricos, calculados com aparência de desleixo. Em entrada no diário de 12 de novembro, Aires nos apresenta seus pensamentos a respeito de um suposto interesse de Tristão por Fidélia:

A minha impressão é que ele anda ou começa a andar namorado da viúva. Outra impressão que também não escrevi é que a madrinha parece perceber o mesmo, e tira daí certo alvoroço. Quando lá for agora hei de abrir todas as velas à minha sagacidade, a ver ser confirmo ou desminto estas duas impressões. Pode ser engano, mas pode ser verdade (p. 80, grifos nossos).

O parágrafo inicia deixando o leitor de sobreaviso, são “impressões”. Aires não pode afirmar se Tristão realmente anda enamorado por Fidélia, assim como não consegue captar os reais interesses do jovem. Do mesmo modo que o pretendente foge à madrinha, ela tampouco, apesar de seus sentimentos, consegue captar, em sua vinda e no desenrolar dos meses que permanece no Brasil, suas reais intenções.

Os termos modalizadores trabalhados ao longo do trecho põem em jogo os personagens, o narrador, a narrativa e a própria forma de captar a realidade. No duplo jogo de “pode ser”, o narrador não apresenta a possibilidade oposta da “verdade” – que seria a mentira –, mas sim o “engano”. O discurso resvaladiço do conselheiro é estratégia narrativa de se dizer o mais grave de forma mais descompromissada, aparentemente, possível. É como se o leitor encontrasse na dúvida as ponderações que não só relativizam o captar do ocorrido, mas dos personagens envolvidos nele.

Será a partir dessas dúvidas que o leitor conseguirá aproximar-se do narrador e, em alguns momentos, essa aproximação torna-se tão real e perigosa, que o próprio conselheiro, aparentemente, sente-se à vontade para abrir-se e contar de forma mais direta o que pensa ou suas reais intenções. Torna-se quase um momento entre iguais, tal qual aquela piscadela de indivíduos que se reconhecem em meio à multidão e que compactuam de opiniões muito parecidas na vida privada.

Encontramos Aires, ainda no início do romance, falando do pai de Fidélia, Santa-Pia. O diarista conta de suas impressões, de outros encontros e, enfim, desabafa dizendo:

Está claro que lhe não falei da filha, mas confesso que se pudesse diria mal dela, com o fim secreto de acender mais o ódio – e tornar impossível a reconciliação. Deste modo ela não iria daqui para a fazenda, e eu não perderia o meu objeto de estudo. Isto, sim, papel amigo, isto podes aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém

nos lê. Se alguém lesse achar-me-ia mau, e não se perde nada em parecer mau; ganha-se quase tanto como em sê-lo (p. 23).

O leitor é levado a compactuar com o narrador, uma aproximação digna de Fortunato e Garcia, de *A Causa Secreta*, mas tudo não deixa de ser conjecturas, ditas apenas no diário, apenas em seu íntimo. Ao mesmo tempo em que se encontra uma nota de confissão – “confesso que se pudesse diria mal dela” –, com o intuito de tornar impossível a conciliação, tem-se uma explicação, que não convence nem a si mesmo, de que seria para não perder seu “objeto de estudo”.

Em última instância, Aires não quer perder Fidélia, por ainda acreditar em uma possível conquista. Em seu jogo de mostra e esconde, quando tenta nos parecer sincero, ainda está a tentar enganar. Não é uma verdade o que nos diz a anotação. No trecho “Isto, sim, papel amigo, isto podes aceitar”, ao trocarmos o vocativo “papel amigo” por “leitor amigo”, encontramos-nos dentro da seara de Brás Cubas.

Roncari (1981) afirma que “nas referências que Aires faz de si, ele constrói uma imagem diversa da sua aparência social” (p. 73), contudo tais referências não deixariam de aparecer enquanto “intenções frustradas ou confissões íntimas” (1981, p. 73). Não há dúvidas disso, e não há dúvidas de que elas, em hipótese alguma, aconteceriam no *Memorial*, pois acarretaria o total desmoronamento desse jogo de aparências. Todavia, há um jogo ainda mais malicioso dentro de suas “confissões” e “brincadeiras”.

Mesmo diante dessas supostas sinceridades, há desfaçatez, há engano premeditado, o que Roberto Schwarz, ao tratar de *Memorial*, afirma ser um vazio: “eu acho problemática a utilização da noção de máscaras, porque naturalmente supõe que atrás delas exista a cara propriamente dita. E uma das grandes novidades de Machado de Assis é a ausência de uma cara atrás da máscara” (1982, p. 334).

Seguindo ainda essa pista (de que há um jogo no discurso de Aires que sugere apontar para algo, mas que se mostra falso também), o leitor é levado a um todo resvaladiço, em que há no implícito uma espécie de contrário do manifesto. O leitor pode muitas vezes ser enganado no discurso que aparentemente pareça ser sincero, cabendo aí um salto ainda maior, de retorno ao que seria a máscara de boas maneiras sociais e perceber que nela mesma encontra-se o seu fim. Retomando um conto bastante conhecido

de Machado de Assis, *Teoria do Medalhão*, encontramos algo que está muito presente no seu último romance. Há a necessidade de máscaras ao narrador/personagem conselheiro? Não há dúvidas. Mas há algo que está na própria máscara, uma espécie de aceite coletivo, uma espécie de prazer em ser medalhão.

Em 29 de maio de 1888, há a seguinte anotação no diário: “depois confessou-me que há muito não toca, e provavelmente esquecera o que sabe. Talvez não fosse sincera nesta conjectura, mas tudo se há de perdoar ao ofício da modéstia, e ela parece modesta” (p. 30). O narrador, após reunião na casa do casal Aguiar, dá suas impressões a respeito da noite e nos conta de Fidélia e sua negativa ao pedido de que tocasse piano. Tem-se aqui a presença dos termos “talvez” e “parece”, sem contar com a intercalação da oração adversativa. Se, de um lado, novamente, encontra-se o uso da dúvida em relação ao que diz a moça – “talvez não fosse sincera” –, há em seguida, a partir da conjunção “mas”, uma forma que atenua ou diminui a zero o impacto da pseudossinceridade do narrador. “Não era sincera por ser adepta do ‘ofício da modéstia’”, assim poderia terminar o período. O narrador segue com outro índice de dúvida, a moça “*parece* modesta”, não que seja realmente. E caso, como nos apresenta em hipótese concreta o narrador, não fosse? Não estaria sendo sincera. Eis que o leitor encontra um personagem a mais para desconfiar.

Tal movimento é feito com todos os personagens. Há outra história em que a dúvida indica a possibilidade de outro olhar aos mesmos personagens e aos acontecimentos, o que sugere alguma síntese que quase nunca ocorre. Em 9 de julho de 1888, conta Aires a respeito de Osório. O jovem enamorado por Fidélia recebeu carta do pai

[...] pedindo-lhe que o fosse ver sem demora; está doente e mal. Osório preparou-se e embarcou para o Recife. Não o fez logo, logo; parece que a imagem de Fidélia o prendeu uns três dias, ou porque se não pudesse separar dela ou por temor de a perder às mãos de terceiro; ambas as causas seriam (p. 31).

Assim como iniciou julgando, levantando as razões de o jovem não ter ido logo ver o pai, continua o conselheiro a levantar as hipóteses de o jovem não ir e somente

mandar uma carta ao pai, ou enviar uma carta cheia de amor à Fidélia, tornando possível uma aproximação entre os dois, um pedido de casamento, uma possível negativa da jovem: “Tudo imaginações minhas. A realidade única é que Osório embarcou e lá vai, e a viúva cá fica sem perder as graças, que cada vez me parecem maiores. Estive com ela hoje, e se não a arrebatei comigo não foi por falta de braços nem impulso” (p. 31). Há uma certa desconfiança, por parte do conselheiro em relação a Osório, contudo a construção mais imediata em relação ao jovem, como essa, não leva o leitor a se ater com tamanho afinco como a que ocorre em relação a outros personagens a quem o narrador preza mais e, logo, não pode ser tão direto ao criticar.

A anotação, uma das mais confusas do diário, segue com a narrativa passando a outro assunto e Osório torna-se um mero índice remissivo. Aires ainda irá contar que desejou indagar Fidélia sobre “o pretendente despedido, mas a confiança que começo a merecer-lhe não permite tais inquirições, nem ela contaria nada de si mesma” (p. 31). O narrador constrói suas elucubrações fantasiosas a respeito de Osório, por um lado, para sua satisfação pessoal enquanto candidato a amante sexagenário e, por outro, como uma espécie de gancho, em que ele vai usar para se desmentir e dar início ao que realmente gostaria de escrever – a jovem Fidélia e a história de seu casamento fracassado: “contou-me, sim, que as pazes com o pai estarão concluídas daqui a pouco, ainda que lhe seja preciso ir à fazenda” (p. 31).

Aires conta os detalhes do que havia escutado de forma a transparecer o seu prazer em tudo aquilo: “confiou-me, em prova do padecimento de ambos, várias reminiscências da vida conjugal, que eu ouvi com grande interesse” (p. 32). De todas que ouviu, o narrador se dará ao trabalho de contar somente uma. Ainda quando a jovem parecera parar de contar a história, o narrador, um tanto que tomado pelo ambiente de reviver o que havia tanto lhe dado prazer, vide o discurso direto, apresenta-se: “Parou aqui. Tive curiosidade de saber o que era, e, *evocando a musa diplomática, lembrou-me induzi-la à confissão ou retificação*” (p. 33, grifo nosso).

O jogo diplomático se dá em três instâncias: a primeira delas do personagem Aires em “induzir”, “mentir” em relação aos outros personagens. Uma segunda, em relação a ele mesmo, um pouco mais complexa e que merece ser trabalhada em detalhes, mas por enquanto, como sendo as suas latências sentimentais em relação à jovem viúva, gerando

algo quase patológico. Uma terceira instância se dá em relação ao leitor, ainda em seu jogo de encobrir e descobrir.

O processo de escrita do diário encontra na distância entre o acontecimento e o seu tempo de passagem para o papel uma espécie de filtro. No entanto, tal distância, segundo o narrador, funciona como mecanismo de fuga das impressões. Seria o momento em que os acessórios deixariam de existir por atribuição do esquecimento, sendo mantido somente o essencial. O Conselheiro ao relatar o seu encontro com Campos nos diz:

Ouvi com paciência, porque o assunto entrou a interessar-me depois das primeiras palavras, e também porque o desembargador fala muito agradavelmente. Mas agora é tarde para transcrever o que ele disse; fica para depois, um dia, quando houver passado a impressão, e só me ficar de memória o que vale a pena guardar (p. 11).

Aires nega o discurso direto ao negar a transcrição da fala de Campos, apesar de esse falar “muito agradavelmente”, e utiliza como argumento o fato de que faria mais à frente, quando ficasse na memória só o que vale guardar. O processo de mediação aqui é o oposto do narrador de *Memórias Póstumas*. Apesar de encontrar-se em um nível ainda bastante distante, assim como em todos os narradores memorialistas, dos entraves sociais, seja pela morte de Brás Cubas ou pelo isolamento de Dom Casmurro, no caso de Aires pela velhice e por sua condição de aposentado, o conselheiro não se encontra à vontade para dizer o que bem entender. Um dos mecanismos de permanência do que seja essencial na narrativa é marca de autoritarismo. Quem seria o responsável por julgar o que deve aparecer em seu diário ou o que deve vir de forma transcrita se não ele mesmo? Mas tudo isso não deixa de ser mecanismo de encobrir, conforme sua vontade, e de descobrir.

O cotidiano em *Memorial de Aires* é um espaço de exposição de antagonismos, de revelações de interesses, de mesquinhez dos personagens. Se, por um lado, tais revelações se dão conforme o próprio mecanismo de autoridade do narrador em contar ou transcrever; por outro, dá-se de acordo com a peculiaridade do tecido do texto: no como contar. Tal mecanismo, que não deixa de ser de disfarce, torna-se um contar de forma atenuada; entretanto na atenuação deixando a marca da dúvida.

Nas primeiras páginas do *Memorial*, Fidélia encontra-se diante do túmulo do marido. Aires a observa de longe:

Nesse momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente espraçou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto, sem contar dois coveiros que levavam um regador e uma enxada, e iam falando de um enterro daquela manhã (p. 04).

A cena principia ser muito simples. No entanto, Aires deixa marcas bastante insidiosas. E para não dizer quais eram suas impressões da cena, cobre-as de uma construção cheia de imprecisões. O jogo de ação é incerto, não é possível afirmar categoricamente qualquer coisa que seja. A viúva “fazia gesto de ir embora”. Aqui não é possível afirmar que seu intuito era realmente deixar o local ou parecer querer deixá-lo. Logo em seguida, segue-se afirmando que ela “espraçou os olhos, como a ver se estava só”. Há alguma preocupação em não transparecer algo, daí os gestos serem pensados. Poderia Fidélia ter feito tudo isso por vergonha de querer “beijar a sepultura”, entretanto o narrador apresenta a possibilidade como um verdadeiro “talvez”. A dúvida está na possibilidade de encenar o ato de beijar o túmulo e, também, na possibilidade de querer fazer permanecer a imagem de viúva fiel ao seu defunto. Sabemos o que houve com Fidélia ao final do livro. Há a quebra de sua suposta fidelidade ao morto.

É lançada a dúvida ao leitor, afinal poderia estar Fidélia ostentando a máscara de viúva de luto eterno desde o princípio? A arte de dizer desdizendo não é bem uma novidade na obra de Machado de Assis, contudo no *Memorial* atinge uma forma tão bem-acabada que será nesse jogo de insinuações e de rodeios que encontraremos uma espécie de tensão amenizadora, tão bem formulada, que é capaz de iluminar o romance.

A narração atenuadora que Aires tão bem articula não só será responsável por marcar os personagens, como também será responsável pela construção do próprio narrador. Apesar da negação por parte do conselheiro, o leitor nota o seu interesse por Fidélia. Uma forma de mascaramento desse fascínio vem no formato de uma justificativa quase fadada ao cômico: “quero estudá-la se tiver ocasião” (p. 22); “Deste modo ela não iria daqui para a fazenda, e eu não perderia o meu objeto de estudo” (p. 23).

Indubitavelmente, não se trata dessa questão. Há interesse por parte de Aires e aparece não somente nas sutilezas, mas também de forma direta: “o assunto era curioso, trata-se do casamento, e a viúva interessa-me” (p. 17); “ouvi com paciência, porque o assunto entrou a interessar-me depois das primeiras palavras, e também porque o desembargador fala muito agradavelmente” (p. 11); “acredito, acredito; acho romanesco. Em todo caso, essa moça interessa-me” (p. 18). Ainda que afirme ser o seu interesse por Fidélia unicamente em razão de buscar conhecer melhor as “ambiguidades da natureza feminina”, o interesse é apresentado já no início da obra, em uma conversa entre o velho conselheiro e a irmã Rita, na qual há uma aposta se a viúva voltaria a casar-se. Rita propõe que o conselheiro se dispusesse a desposá-la: “convidou-me a ver se a viúva Noronha casava comigo; apostava que não”. Em seguida Aires questiona: “com os meus sessenta e dois anos?” (p. 04). Há nesse primeiro momento algo bastante sintomático do que irá perpassar toda obra: a preocupação diante da opinião do outro. Há uma preocupação por parte de Aires em expor-se ao ridículo da diferença de idade entre ele e Fidélia, afinal o velho conselheiro aproximava-se muito mais ao casal Aguiar em experiência vivida do que a jovem filha postiça do casal: “os dois velhos vão com a minha velhice, e acho neles um pouco da perda mocidade” (p. 95). Ou ao que pode parecer mais marcante: “Santa-Pia não é feio velho, nem muito velho; terá menos idade que eu” (p. 23). Aires é mais velho do que o pai de Fidélia.

Diante da impossibilidade desse amor, o conselheiro se apega aos versos de Shelley – “I can give not what men call love”, os quais aparecem pela primeira vez no romance em 25 de janeiro de 1888, momento em que o narrador resume suas impressões de como teria sido a festa de bodas de prata do casal Aguiar na noite anterior.

Ao vê-la, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocabulário dê nenhuma ideia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas – falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que não lhe ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley,

que relera dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821 (p. 08-09).

Sua postura diplomática afrouxa-se nesse trecho. O conselheiro deixa-se levar pelas lembranças e pela beleza da jovem sem matizar nada. Como quem retorna de um momento de torpor, Aires percebe a impossibilidade de algum relacionamento afetivo com Fidélia. Para tanto, faz uso do verso que ressoará em vários momentos, limitando assim suas ações e anseios diante da jovem. Em muitos outros momentos, o leitor se deparará com a impossibilidade, por parte do velho diplomata, diante da “graça apetitosa da mocidade de Fidélia [...] Shelley continuava a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo” (p. 10).

Em entrada no dia 18 de maio, em seu diário, o conselheiro resolve mandar notícias à irmã e, entre as várias coisas que teriam acontecido, resolve dar uma notícia falsa – “que a viúva resolveu casar comigo”. Obviamente Aires desiste da ideia, entretanto a razão parece ainda mais cruel com ele mesmo, porque sabe que “se lhe digo isto, ela não me crê, ri e vem cá logo”. O velho diplomata sabe quão absurda seria essa ideia. O leitor a todo momento é levado a lembrar-se da impossibilidade da relação amorosa, desde a aposta na abertura do romance até quando, no final, Rita vai dar a notícia do casamento de Fidélia. Aires comporta-se como se sentisse quão constrangedora havia sido toda a situação de imaginar-se, em algum instante, conquistando a jovem viúva:

Quando mana Rita veio trazer-me a notícia do casamento, mostrei-lhe a minha carta de participação, e fiz um gesto de triunfo, perguntando-lhe que tinha razão no cemitério, há um ano. Ainda uma vez concordou que era eu, mas emendou em parte, dizendo que a nossa aposta é que ela casaria comigo, e citou a aposta entre Deus e o Diabo a propósito de Fausto, que eu lhe li aqui em casa no texto de Goethe.

– Não, trapalhona, você é que me incitou a tentá-lo, e desculpou a minha idade, com palavras bonitas, lembra-se? (p. 96).

Aires consegue convencer a irmã do que aconteceu mostrando-lhe uma carta, a qual revela os agradecimentos por parte do casal. E que, de alguma forma, diminui a sensação de ridicularização que poderia acontecer frente à opinião alheia: o homem

sexagenário interessado pela jovem viúva. Para Rita, talvez as palavras do diplomata tenham a convencido de suas intenções. Não obstante, o leitor, ao longo do romance, teve acesso a muitas outras situações desconhecidas por ela e pelos personagens que mostram o quanto que há de amargor no desenrolar da história.

A primeira delas, os versos de Shelley, que soavam aos ouvidos do conselheiro e o lembravam de suas impossibilidades, era impossibilidade por haver desejo. O segundo, uma das passagens mais constrangedoras do romance, daquelas que “só se conta ao papel”. Em 24 de maio de 1888, conta o conselheiro o seu sonho:

Achei-a na sala com seu vestido preto do costume e enfeites brancos, fi-la sentar no canapé, sentei-me na cadeira ao lado e esperei que falasse.

– Conselheiro, disse ela entre graciosa e séria, que acha que faça? Que case ou fique viúva?

– Nem uma coisa nem outra.

– Não zombe, conselheiro.

– Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, com quem, a não ser comigo?

– Tinha justamente pensado no senhor (p. 28).

O fato de o leitor ter um pouco mais de informações do que Rita leva-o a desconfiar do narrador. Havia Aires anotado “estive com ela hoje, e se não a arrebatei comigo não foi por falta de braços nem de impulsos” (p. 28). Sabemos seus reais anseios e vontades. Mas apesar de todas essas informações, segue o diplomático narrador a manter suas aparências em relação às suas cobiças amorosas, a tentar mostrar o quanto seu interesse pelo “objeto de estudo” era agora meramente estético: “agora, quando muito, só me ficaram as tendências estéticas, e deste ponto de vista, é certo que a viúva ainda me leva os olhos, mas só diante deles” (p. 38).

1.4.3 “Uma coisa é citar versos, outra é crer neles” – Sobre os versos de Shelley

Essa constância da vontade sem ação, concretizada formalmente no uso dos versos de Shelley, gera no leitor o sentimento de ambiguidade tratado por Eugênio Gomes no ensaio “Aires e o Amor” (1958), em que o crítico levanta a hipótese de se verificar se realmente ao final da vida o velho diplomata fora despertado da tranquilidade de sua vida por um suposto sentimento amoroso por Fidélia. No decorrer do diário, é possível ver claramente como se dá o desenlace desse sentimento. Todavia, Eugênio avança em seu ensaio ao buscar nas notas líricas de renúncia – os versos do poeta inglês – algo que revele as reais intenções do narrador. Para isso, o crítico trabalha com o poema na íntegra⁵, relacionando-o à suposta inspiração de Shelley: “nobre e desventurada mulher, que fora recolhida contra a sua vontade num convento italiano” (GOMES, 1958, p. 172). Isso, sem dúvida, é de grande importância em um primeiro momento, mas também pode ser o envolvimento em uma armadilha ao estilo Brás Cubas e Dom Casmurro.

Ao leitor acostumado com a celebrada arte dos narradores machadianos de ligarem assuntos desconexos, descontextualizarem fatos, desvirtuarem poetas, filósofos e tudo mais que for necessário aos seus interesses, cabe um olhar oblíquo ao que nos conta Aires. O narrador assim traduz o verso: “eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena” (p. 09). Com uma rápida lida no poema é possível perceber que a tradução de Aires é no mínimo discutível, uma vez que “seria mais bem traduzido por ‘eu posso dar não o que os homens chamam amor/mas...’” (LONGO, 2008, p. 338).

No poema há a exclusão de um tipo de amor, no entanto, o eu lírico oferece um outro: “o culto que o coração eleva e que os céus não rejeitam” (LONGO, 2008, p. 338). Há também a presença de um amor maior, bastante idealizado, distante do amor comum. Apesar disso, o que o conselheiro faz, descontextualizando conforme sua necessidade de um mote, é associado a um vazio, que no poema original não existe, por ser preenchido por algo maior. Essa ausência de possibilidade de afeto pode ser relacionada a inúmeras razões, mas uma delas deixa marcas profundas em todo o texto: o olhar julgador do outro, a impossibilidade de vida.

⁵ One feeling too falsely disdained/For thee to disdain it;/One hope is too like despair/For prudence to smother,/And pity from thee more dear/Than that from another./ I can give not what men call love,/But wilt thou accept not, -/ the desire of the moth for the star,/Of the night for the morrow,/The devotion to something afar/From the sphere of our sorrow?

O verso relaciona-se com o texto em um movimento dúbio, ambos promovidos pelo narrador. Em uma primeira leitura, o verso ressoa ou dá continuidade poética ao que vinha sendo dito. Como resultado, observamos a permanência de um ritmo entre “tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez [...] os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora” (p. 09). Levado pela imagem às alturas, cai com o fato de ela ir embora [Fidélia ou a própria noite]. Segue, então, o estribilho melancólico: “I can give not what men call love”. A frase, em seu primeiro uso, tem uma relação de continuidade com o parágrafo anterior, uma espécie de freio da imagem apaixonada que se formava. É interrompido o tom poético, quase apaixonado do conselheiro, e há uma retomada da impossibilidade de algo. Impossibilidade essa que não consegue ser contornada socialmente, nem por seu posto de conselheiro, por sua profissão de prestígio ou por sua condição financeira.

Nas páginas seguintes, no uso dos versos do poeta inglês, haverá uma espécie de ressignificação. Em um primeiro momento, o verso havia sido tratado como incapacidade de amar para, logo em seguida, tornar-se uma forma de proibição. Daí o narrador sentir a necessidade de repetir: “Shelley *continuava* a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo: I can give not what men call love” (p. 10, grifo nosso).

Ao todo serão somente duas vezes em que o verso aparecerá na íntegra. Porém, ainda dentro dessas ressignificações, o verso será retomado de forma a ganhar sentidos literalmente opostos ao inicial. Em 4 de abril de 1888, anota Aires sobre a doença do pai de Fidélia e emenda a respeito do casamento conturbado da viúva:

Ora, pergunto eu, valia a pena ter brigado com o pai, em troca de um marido que mal começou a lição do amor, logo se aposentou na morte? Certo que não. Se eu propusesse concluir-lhe o curso, o pai faria as pazes com ela; ai! Era preciso não haver esquecido o que aprendi, mas esqueci, – tudo ou quase tudo. *I can not etc.* (Shelley) (p. 21).

Sem preocupar-se muito e fugindo um pouco de seu estilo habitual, o conselheiro dispara de forma venenosa seu comentário a respeito do jovem morto. Em seguida, emenda com uma solução disparatada – a de que poderia terminar as lições de amor que o falecido havia mal começado. Para tornar a situação aparentemente melhor, ou mostrar

o lado bom para a viúva, acrescenta que também haveria vantagem para Fidélia, a tão sonhada reconciliação com o pai. O narrador retorna à realidade, marcando isso pela interjeição “ai!” e acrescenta os versos que “era preciso não haver esquecido”, caso não tivesse esquecido talvez não tivesse aflorado seus anseios e não teria dito tamanha canalhice.

O senil Aires ressignifica o verso agora talvez de forma mais sincera do que das outras vezes: “o verso incompleto, com o ‘etc.’ na sequência ressoa como o nosso ‘blábláblá’, ou seja, denota o caráter de lição conhecida, mas nunca assimilada” (BRITO, 2009, p. 296). Não há crença alguma nos versos mal traduzidos.

Outro momento em que os versos são utilizados, agora com a maldade por completo, visto a impossibilidade amorosa com a jovem pelo fato de ela estar apaixonada por Tristão é após o enterro de Miranda. O velho diplomata resolve visitar o túmulo da família e passar no túmulo do falecido marido Noronha:

Agora que a viúva está prestes a enterrá-lo de novo, pareceu-me interessante mirá-lo também, se é que não levava tal ou qual sabor em atribuir ao defunto o verso de Shelley que já pusera na minha boca, a respeito da mesma bela dama: *I can*, etc. Túmulo grave e bonito bem conservado, com dois vasos de flores naturais, não ali plantadas, mas colhidas e trazidas naquela mesma manhã. Esta circunstância fez-me crer que as flores seriam da própria Fidélia, e um coveiro que vinha chegando respondeu à minha pergunta: “São de uma senhora que aí as traz de vez em quando...” (p. 99).

Os versos são agora utilizados para descrever a situação do defunto, e também a impossibilidade diante do novo amor de Fidélia. Há maldade em toda a anotação, desde o momento em que o narrador não contaria do enterro do cunhado de Cesária até o acerto de contas com Noronha, situação em que os dois encontram-se tanto no amor por Fidélia quanto em sua impossibilidade. Em um primeiro momento bastante óbvio: Noronha está morto e Aires velho. O que os une é a impossibilidade diante do amor da jovem por Tristão. Próximo ao final do livro, desabafa o velho conselheiro: “se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos... Viva a mocidade!” (p. 115).

Em um último momento, o verso é utilizado de forma a desmentir a natureza de suas atrações de “admiração pura”, “objeto de estudo”, “puro gosto estético”, “sentimento paterno”. O narrador já bastante desolado com a ida da jovem para Portugal confessa:

Não acabarei esta página sem dizer que me passou agora pela frente a figura de Fidélia, tal como a deixei a bordo, mas sem lágrimas. Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes. Ah! basta! Cuidemos de ir logo aos velhos (p. 114).

Gledson (1986) sugere que esse jogo de sentimentos incompreendidos é uma falta de “verdadeira penetração em seus próprios sentimentos: o que, embora seja compreensível, também sugere que ele é um observador pouco digno de crédito – não apenas no que diz respeito a si mesmo, mas também ao caso amoroso” (p. 225-226).

Aires em relação à vida de Fidélia é pouco digno de confiança, tanto por sua atração quanto pela aposta feita com Rita no início do romance. Os versos de Shelley funcionam para ele como uma lembrança de suas impossibilidades sexagenárias, discutidas também no dia da aposta e, para o leitor, como um ponto de descortino, que desvirtua os versos conforme seus interesses, sua vontade. Em sua habitual postura racional e diplomática, encontram-se as meias verdades de Aires, imposturas tão necessárias no jogo social e nos impasses de sua vida: “uma coisa é citar versos, outra é crer neles” (p. 47).

CAPÍTULO 2

**“NADA ERA NOVO DEBAIXO DO SOL, E SE O NÃO ERA ENTÃO, NÃO O
FOI NEM SERÁ NUNCA”**

2.1. “A política parece ser grande necessidade”

No universo literário machadiano, o dilema da escolha amorosa feminina não é uma questão unicamente atribuída à Fidélia. É um tema bastante recorrente na obra do autor, o qual encerra em suas escolhas, diante das possibilidades narrativas, o curso não só de seus personagens, como de toda a construção social de um tempo. Assim, é possível compreender os destinos nos quais “se cruzam os extremos essenciais do mundo representado no romance, em torno da qual, com consequência, é possível construir todo o mundo, na totalidade das suas vivas contradições” (LUKÁCS, 2011, p. 156).

Buscando uma aproximação narrativa à obra que mais diretamente se relaciona com *Memorial de Aires*, encontramos em Flora, personagem de *Esau e Jacó*, algumas formulações estéticas, também possíveis em outras obras de Machado, que apontam para uma figuração artística das relações contraditórias e históricas do Brasil nos destinos da personagem em questão. Tal mecanismo de aproximação pode ajudar a compreender o romance *Memorial de Aires*.

Em *Esau e Jacó*, Flora encontra-se dividida, em uma oposição satiricamente maniqueísta, entre dois irmãos fisicamente semelhantes, porém bastante opostos nos princípios éticos. Suas divergências assumem um caráter político que, apesar de bastante vazio, serão também formuladas, por Machado, em outra dupla ausência de escolha: o piano e a pintura.

Essa discrepância também será parte da construção de Fidélia. Se, por um lado, Flora encontrará na morte uma forma de afastar-se da necessidade de escolhas, sejam elas artísticas, profissionais ou afetivas; com relação à Fidélia, serão tais escolhas unidas ao artístico que possibilitarão consolidar o amoroso e o profissional. Afinal, ao retornar para o piano e para a pintura, a jovem viúva demonstra sua reabertura para o mundo das paixões – porta de entrada para Tristão. Além disso, há a diferença de ser uma mulher de posses e de encontrar no filho postigo do casal Aguiar uma forma de manutenção dessa condição.

Seguindo o caminho da impossibilidade de escolhas de Flora e sua relação, ainda que assimétrica, com Fidélia, tem-se em seus destinos – a morte e o casamento – a

concretização de um conjunto de determinações sociais que elucidam o que há de mais profundo em cada uma das personagens.

2.2. “... Encantadora Fidélia! Não escrevo isto porque a deseje, mas porque é assim mesmo: encantadora”

Adentrar nesse mundo de escolhas a que é submetida Fidélia é penetrar na vida ainda possível no romance, é caminhar por entre jazigos, mortos e futuros passados. A entrada de Fidélia no *Memorial* se dá pela porta dos fundos da vida: encontra-se a jovem viúva em um cemitério frente ao túmulo do marido, sendo observada por um homem – o velho diplomata – cuja vida apresenta-se tão vazia quanto a dos que o rodeiam.

No dia 10 de janeiro de 1888, encontram-se no cemitério Aires e a irmã Rita em frente ao túmulo da família, em uma visita esclarecida por um bilhete do dia anterior em que a irmã do conselheiro também recorda a data comemorativa de um ano do retorno do diplomata ao Brasil, para o lugar onde “agora aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei” (p. 02). Estranhamente, Rita encontra, na visita ao cemitério e nos parentes mortos, uma forma de agradecer o retorno do irmão:

Mano,

Só agora me lembrou que faz hoje um ano que você voltou da Europa aposentado. Já é tarde para ir ao cemitério de São João Batista, em visita ao jazigo da família, dar graças pelo seu regresso; irei amanhã de manhã, e peço a você que me espere para ir comigo.

Saudades da Velha mana,

Rita (p. 02).

Estão sepultados, no jazigo da família, o marido de Rita e seus pais. Ao lado do velho conselheiro, uma mulher em seu constante luto, que abdicou das possibilidades da vida com a morte do amado cujo pacto é simbolizado pela mecha de cabelo deixada com ele: “No caixão do defunto mandou guardar um molho dos seus cabelos, então pretos, enquanto os mais deles ficaram a embranquecer cá fora” (p. 02). A construção narrativa aqui demonstra o compromisso da viúva com quem se foi, marcada, principalmente, pela

mudança na cor dos cabelos. Mais uma vez, há algo que contraria os leitores que julgam Machado um autor pessimista. Os cabelos que embranquecem, assim, só são possíveis por estarem vivos. O imutável pertence ao mundo dos mortos, o que também se torna um índice de todo o desfecho da história, em especial, da personagem Fidélia, a qual adentrará na narrativa e que, por entre os mortos, caminha.

Ainda antes de tal entrada, Aires faz mais um comentário, tão preparativo quanto elucidativo:

Não é feio o nosso jazigo; podia ser um pouco mais simples, – a inscrição e uma cruz, – mas o que está é bem feito. Achei-o novo demais, isso sim. Rita fá-lo lavar todos os meses, e isto impede que envelheça. Ora, eu creio que um velho túmulo dá melhor impressão do ofício, se tem a negrura do tempo, que tudo consome. O contrário parece sempre de véspera (p. 03).

Aires está diante do futuro, sabe que o local do “nosso jazigo” será o seu fim. Talvez daí venha o seu incômodo com o fato de sempre estar com a aparência de novo. Impedir que envelheça, que tenha a “negrura do tempo” é reafirmar a presença da morte, assim como tornar viva a presença de algo cujo tempo já devia ter apagado, o que demonstra, ou tenta explicar, o que se dará ao final da obra, não se deve ter apego exacerbado aos mortos, nem dos que próximo a isso estão. Mais adiante, Aires esclarecerá a razão de não estar ali o corpo da esposa: “pela segunda vez falou-me em transportá-la para o nosso jazigo. Novamente lhe disse que estimaria muito estar perto dela, mas que, em minha opinião, os mortos ficam bem onde caem; redarguiu-me que estão muito melhor com os seus” (p. 05).

Há uma construção muito bem elaborada nesse início da obra. Se, por um lado, Aires é apresentado como um personagem que pouco apego tem ao mundo dos que já se foram, por outro, faz disso uma espécie de justificativa de sua aceitação do fato de Fidélia, ao final da obra, largar a viuvez e empreender um novo romance. Tal construção se dá, como em toda a obra, em pares. Para a construção da personagem que ainda no cemitério surgirá, uma outra será trabalhada enquanto seu contraste, Rita. Dessa, desde o início, saberemos o fim. Em contrapartida, Fidélia tem justificadas suas escolhas justamente por ser o oposto de seu par, daí serem compreensíveis suas escolhas. Não é à toa que os dois parágrafos anteriores à aparição da jovem formam um par contrastante: o primeiro deles

de uma infantilidade que incomoda – o fato de a viúva atender ao pedido na lápide de se fazer uma oração⁶ – e o outro de uma poética digna da complexidade da figura que surge enquanto vida:

A impressão que me dava o total do cemitério é a que me deram sempre outros; tudo ali estava parado. Os gestos das figuras, anjos e outras, eram diversos, mas imóveis. Só alguns pássaros davam sinal de vida, buscando-se entre si e pousando nas ramagens, pipilando ou gorjeando. Os arbustos viviam calados, na verdura e nas flores (p. 03).

De um lado, a impressão universal de um cemitério: a letargia do tempo, a inércia da vida, marcada pela imobilidade dos gestos das “figuras, anjos e outras” que compõem o cenário. Do outro, rompendo a fixidez do lugar, “os pássaros davam sinal de vida buscando-se entre si”. No pipilar e no gorjeio dos pássaros, encontra-se a nota de vida, que só é possível por buscarem-se entre si. Na formulação textual de Aires, a vida que rompe o imobilismo da morte tem a possibilidade de deslocar-se daquele local, justamente por não pertencer àquele mundo passado e petrificado, apesar da aparência de novo, como em alguns casos.

Não diferente do universo de *Memórias Póstumas e Dom Casmurro* – ao contrário de uma parte da crítica que vê o *Memorial* como um ajuste de contas de Machado com a vida –, José Paulo Paes (1985) compreende que se “trata de um livro sobre mortos e vivos” (p. 19). Por isso a obra inicia pelo cemitério. Tal dualidade perpassará todo o romance, daí esse “acorde de abertura”, para continuarmos com Paulo Paes (1985), irá se tornar forma, ora nos momentos de indecisão de Fidélia, como ocorre com Flora, ora nas formulações de duplo significado de Aires, iniciada em *Esau e Jacó* e refinada no *Memorial*.

A vida, em meio ao cenário descrito por Aires, insinua-se. Momento esse em que a jovem viúva é colocada no centro da cena; para ele, um canto de vida em meio à calmaria. O olhar do leitor é deslocado do universo dos mortos para agora acompanhar os gestos de uma personagem que fora vista ao pé de uma sepultura. Somos pela primeira

⁶ “Rita orou diante dele alguns minutos, enquanto eu circulava os olhos pelas sepulturas próximas. Em quase todas havia a mesma antiga súplica: ‘Orai por ele! Orai por ela!’ Rita me disse depois, em caminho, que é seu costume atender ao pedido das outras, rezando uma prece por todos os que ali estão. Talvez seja a única. A mana é boa criatura, não menos que alegre” (p. 3).

vez apresentados a Fidélia: “Era moça, vestia preto, e parecia rezar também, com as mãos cruzadas e pendente. A cara não me era estranha, sem atinar quem fosse. E bonita, e gentilíssima, como ouvi dizer de outras em Roma” (p. 03). Não será diferente dos outros romances machadianos; pouco, ou nada, saberemos da jovem viúva por si mesma. Tudo que saberemos a respeito de sua vida – inclusive fatos a respeito de seu passado – virá por meio de falas de outros personagens. Seus pensamentos, escolhas são sempre mediados ora por outros, ora pelo narrador.

As primeiras informações dizem muito da jovem. Em sua primeira aparição, a moça é reduzida à “viúva Noronha” (p. 03). Contudo, ainda é “jovem” e “bonita”. Mulher de atos pouco decifráveis, “parecia rezar”. Aires não dá certeza, assim como também não deixa claro o fato de conhecê-la. O acesso de Aires à vida de Fidélia dá-se pela mediação da irmã Rita. Será essa a responsável por contar a história da jovem:

Rita contou-me então alguma coisa da vida da moça e da felicidade grande que tivera com o marido, ali sepultado há mais de dois anos. Pouco tempo viveram juntos. Eu, não sei por que inspiração maligna, arrisquei esta reflexão:

- Não quer dizer que não venha a casar outra vez.
- Aquela não casa.
- Quem lhe diz que não?
- Não casa, basta saber as circunstâncias do casamento, a vida que tiveram e a dor que ela sentiu quando enviuvou.
- Não quer dizer nada, pode casar; para casar basta estar viúva.
- Mas eu não casei.
- Você é outra coisa, você é única.

Mais uma vez é estabelecida a relação entre as duas viúvas e a respectiva diferenciação. Sabemos quem se manterá fiel ao marido e entendemos que tais construções não são à toa no início da obra. Tem-se armado o circo temático que dará ensejo a muitos dos acontecimentos, a aposta: “convidou-me a ver se a viúva Noronha casava comigo; apostava que não” (p. 04). A discussão a respeito da aposta continuará com uma relação de rebaixamentos do *Fausto*, de Goethe, aos interesses de Aires em mostrar-se superior à irmã: “Rita não tem cultura, mas tem finura, e naquela ocasião tinha

principalmente fome” (p. 05). Não há uma aposta com o divino, há uma aposta humana sobre o destino de Fidélia. Não há espaços na obra para pactos mefistofélicos nem tampouco para brigas entre Deus e o diabo, como sugere a leitura do velho diplomata. O olhar distante de Aires e do leitor em relação à jovem ganham outra dimensão a partir da aposta.

Será em uma conversa de bonde, ao retornar para a casa, após Rita contar da curta experiência amorosa vivida por Fidélia, que a narrativa será entrecortada pela desconfiança do leitor. A aposta passa a ser uma das balizas do olhar mediador de Aires. Se não conseguimos obter uma imagem precisa da viúva Noronha, em parte isso se dá pela necessidade de provar, por parte de Aires, que estava certo desde o início da aposta. Todavia, os acasos vão mostrando a impossibilidade de controle da vida por parte do velho conselheiro.

Embora Aires tenha o controle do que escreve, caso levasse às últimas consequências seu pacto com a verdade, seu diário diria muito mais sobre a vida do que suas próprias intenções, o que não ocorre. A obra torna-se uma constante observação atenciosa de tudo que envolve a viúva e suas escolhas diante das possibilidades postas a ela. Será dessa forma que o *Memorial de Aires* ganhará contornos de um diário que diz muito mais dos outros personagens, destaque ao objeto da aposta, do que do próprio diarista, como visto aqui no primeiro capítulo.

O primeiro momento de contato mais próximo de Aires com Fidélia se dará na comemoração das bodas do casal Aguiar. Será a partir de sua descrição, em um primeiro momento bastante vazia, que o narrador conseguirá dar vazão a toda complexidade do texto, assim como da viúva e também da própria vida. As atitudes do conselheiro anteriores ao evento mostram tamanha é sua curiosidade em relação à viúva. Apesar de doente e de terem o médico e a irmã pedido que não fosse à comemoração, Aires a todo o momento demonstra a vontade de ir e de aproximar-se do “objeto de estudo”. É lançada a possibilidade de Fidélia não ir devido a um mal súbito, o que gera na narrativa uma espécie de apreensão, a qual se dá para com todos – o casal Aguiar, Rita, Aires e os convidados – inclusive para o leitor, agora curioso em saber mais sobre a jovem viúva. Eis que Fidélia chega e Aires a apresenta: “Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As jóias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez

em homenagem à amiga” (p. 08). A passagem torna-se bastante intrigante não só por ser o primeiro momento em que o narrador irá tratar do seu objeto em foco, como por duas razões: a primeira é a forma como se dá a construção – lançando dúvidas a respeito do que diz – e a segunda é sobre os sentimentos que são despertados.

Afirmar que “Fidélia não deixou inteiramente o luto” aponta para a confirmação de sua aposta. O fato de não ter deixado por completo o luto é construído a partir da relação entre os objetos de ornamento, ora mostrando o apego ao marido, ora mostrando abertura ao mundo. Alfredo Bosi atenta-se a um elemento de ambiguidade – o uso do advérbio *talvez*, que, para o crítico, já aponta para a quebra da fidelidade ao morto:

[...] a homenagem à amiga não será, por acaso certa? E, se não é, o que move Fidélia a enfeitar-se assim, de miosótis e corais? A vaidade de sua beleza? A graça do seu corpo jovem? Onde, então, o luto, a sombra do morto? Seguramente, no vestido escuro e no retrato do medalhão” (2007, p. 135).

O desfecho do romance mostrará que ambas as possibilidades, tanto da homenagem a Dona Carmo quanto ao esposo falecido, são insustentáveis, afinal deixará o luto e abandonará os pais postiços. As dúvidas são lançadas por Aires de forma a não romper com os seus tratos e modos, não pode de fato tratar das suas desconfianças, contudo serão nessas mesmas construções apontados índices que quebram o universo de certezas, revelando nas sutilezas as “palavras mais graves” (BOSI, 2007, p. 137).

Na construção da imagem da viúva vai moldando-se um intrigante emaranhado de ditos e não ditos. Logo após a descrição da jovem, Aires segue revelando: “tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e cabelos pretos” (p. 09). Aires enfatiza tais características de forma a contrapor ao que seria esperado de uma viúva – características perfeitamente encaixadas na irmã Rita. O fato de Fidélia ter os “tons rubros na face”, “a pele macia e clara” mostra-se incompatível com sua renúncia. Falar dos cabelos pretos da jovem levanta um contraponto aos cabelos brancos da outra viúva, a que os deixou enquanto marca da juventude junto ao corpo do marido. Os artifícios do narrador em cobrir e descobrir dão margem, em um duplo movimento, à desconfiança tanto da personagem em foco, no caso Fidélia, quanto do narrador.

Se a imagem da viúva Fidélia é construída a partir da narração do conselheiro, toda a ambiguidade, por ele moldada, diminui a imagem da jovem frente à sociedade. John Gledson (1986), ao comprar a ideia de que tudo que envolve o casal Fidélia e Tristão seria um jogo cênico, enfatiza o caráter teatral da chegada da jovem:

Quando Aires a vê no cemitério, no início do livro, surge a noção de uma possível platéia, como quer que seus gestos sejam interpretados. E é o aspecto teatral, a possibilidade de uma encenação, que – juntamente com as dúvidas do próprio Aires – tornam tão difícil, talvez impossível, uma interpretação definitiva de suas motivações (1986, p. 236).

A narrativa forma-se a partir de um jogo cênico que envolve a todos. Ainda na cena das bodas de prata do casal Aguiar, Aires afirma: “ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempo em casa de mana Rita, nem menos vistosa também” (p. 08). Mais um elemento de ambiguidade é lançado à narrativa. Na cena do cemitério, o diplomata havia demonstrado não saber quem era, depois de muito esforço faz menção a algumas lembranças, e poucos dias depois consegue ter até mesmo parâmetros de comparação em relação ao que havia visto no episódio da casa de Rita, desconhecido esse fato e seus detalhes.

Tal discrepância em relação ao ocorrido, de dizer e desdizer do fato de conhecer ou não Fidélia, é notabilizado, em seguida, por uma cena cuja cadência é acelerada como forma de enfatizar a mentira. Logo após a entrada da jovem, Aires recita a si os versos de Shelley demonstrando sua impotência frente à beleza da, agora conforme sua descrição, não tão aparente viúva. O primeiro fato é que Aires chega à conclusão da impossibilidade da permanência em luto da jovem; o segundo, que não seria ele o responsável a dar fim a isso.

A forma como Aires, em seu diário, irá construir a figura de Fidélia sugere muito do que parece ser a própria jovem para ele, daí o caráter ambíguo de suas formulações. A viúva Noronha lhe escapa entre os dedos, seus atos são difíceis de serem interpretados, suas atitudes parecem sempre dissimuladas. Dentre as várias chaves interpretativas possíveis da filha postiça, uma delas é guiada pelas balizas de uma leitura menos apressada de outra figura importante da obra machadiana, Capitu. Não há uma relação direta entre Bento Santiago e Aires, mas, em ambos os casos, o leitor chega às personagens femininas a partir de olhares já bastante viciados.

A desconfiança por parte do narrador percorre todas as linhas do diário e atinge todas as personagens, mas sua atenção sempre se volta para a viúva, seja enquanto consequência de sua aposta, seja por uma desconfiança que, para além da personagem, estaria em seu papel social. A teatralidade das ações da jovem está além da comparação que o narrador faz entre a tragédia do casal Noronha e Romeu e Julieta. Sua desconfiança aumenta conforme sua aproximação ao casal Aguiar e a consequente aproximação à Fidélia.

Suas dúvidas são externalizadas em situações reais, contudo a diplomacia interessada de Aires impossibilita qualquer forma mais incisiva de questionamento em relação ao ser e parecer ser de Fidélia. Tal papel caberá, ou ao menos estará atribuído, a D. Cesário e seu marido. Sendo assim, as construções de Aires tornam-se, como visto em diferentes situações, um cobrir e revelar que ilumina um jogo de imposturas, tanto suas quanto de seus personagens, que aponta para uma realidade que, se escapa ao leitor, também foge aos próprios personagens.

A partir do primeiro encontro de Aires com a jovem viúva, o mundo do romance passará para a vida privada. Os vínculos, sempre relacionados ao casal Aguiar, terão como mote a ausência de filhos legítimos e as lembranças do filho postiço Tristão. O desenrolar dos dias marca o esclarecimento ao leitor de quem seria Tristão e o sentimento exacerbado por parte do casal. As comemorações em casa de Dona Carmo levarão o narrador ao conhecimento das cartas do jovem que havia abandonado os pais postiços e o seu provável retorno. Entre as idas e vindas será esclarecida, a partir de encontros com Rita e Campos, um pouco mais da história do futuro par amoroso que passa a se formar na história, confirmando a aposta de Aires.

No episódio de 29 de maio de 1888, mais uma vez em reunião na casa do casal Aguiar, Aires lança os seus olhares em direção a Osório, o pretendente enamorado pela jovem. A vontade do conselheiro é perguntar de forma direta a respeito do jovem, contudo, os seus interesses sociais, escondidos pelo véu da diplomacia, o impedem: “Quis perguntar-lhe se nos mares que percorreu viu algum peixe semelhante àquele que anda agora em volta dela, mas não há intimidade para tanto, e a cortesia opunha-se” (p. 30). Osório ao mesmo tempo que é objeto de piadas veladas, afinal não há interesse por parte de Fidélia, também é elemento de comparação com algo de extrema importância no romance, a entrada da música enquanto manifestação formal do amor.

Apesar dos dotes artísticos, desde a morte do marido, a jovem havia se afastado completamente do piano: “Depois confessou-me que há muito não toca, e provavelmente esquecera o que sabe” (p. 30). Aqui o leitor conhece Fidélia não por meio de suas palavras em discurso direto, mas, uma vez mais, mediada pelo narrador, o qual em seguida lança um comentário que resume bem o que é a construção diplomática de Aires: “*Talvez* não fosse sincera nesta conjetura, mas tudo se há de perdoar ao ofício da modéstia, e ela *parece* modesta” (p. 30, grifos nossos). O conselheiro desconfia da sinceridade da jovem, assim como desconfia de sua fidelidade, e sabe muito bem da relação da música com tudo que se passou. Entretanto, esconde a sua voz mais grave por detrás da máscara do elogio comedido, seria “modéstia” por parte da jovem.

Após guiar a conversa conforme seus interesses, Aires irá tratar com Carmo a respeito da jovem, uma forma de conhecer mais o objeto estético de seu estudo, como o próprio conselheiro apresenta:

[...] falei a D. Carmo nos talentos musicais da moça, e ela me confirmou que a viúva está disposta a não tocar mais. Se não fosse isso, pedia-lhe que nos desse alguma coisa. Ao que respondi:

- A própria arte a convidará um dia a tocar em casa, a sós consigo...
- Pode ser; em todo caso, não a convidarei a tocar aqui; o aplauso podia avivar-lhe a saudade – ou, se a distraísse dela, viria diminuir-lhe o gosto de sofrer pelo marido. Não lhe parece que ela é um anjo? (p. 31).

O trecho é um dos mais significativos da obra não só por apresentar uma relação que merece bastante atenção – a música enquanto recurso de composição –, mas por apresentar o egoísmo da personagem Carmo, a quem poderia parecer, ao leitor desavisado, salva da mesquinhez humana, no romance. Para além do laço quase sagrado que une Fidélia a Eduardo Noronha, D. Carmo “sabe (embora jamais vá dizê-lo) que mantém ao pé de si a viúva, que a essa altura do *Memorial* ainda não fora cortejada por Tristão” (MONTEIRO, 2008, p. 313). Assim como a vontade de tocar poderia aparecer, “a arte a convidará um dia a tocar em casa, a sós consigo”, a fidelidade ao luto poderia ser interrompida a qualquer instante, e no romance as três coisas se fundem ao final da obra: Fidélia irá voltar ao piano, assim como deixará o luto ao casar-se com Tristão e ambos abandonarão Dona Carmo.

2.3. “Vantagem grande da música, que fala a mortos e ausentes”

No contexto ficcional de Machado de Assis, as personagens femininas estão no cerne de qualquer interpretação. Depois de Capitu, nenhuma delas se mostra tão importante para a compreensão da obra como Fidélia e suas escolhas. Augusto Meyer (1964), em seu conhecido artigo “Romance machadiano”, afirmava que “o tema dominante do *Memorial de Aires* é a necessidade da renovação por esquecimento, a vida que apaga os vestígios do passado, para renovar-se” (p. 169). O crítico conseguiu captar, por entre as linhas de aparência sóbria que percorrem o diário, um movimento que impregna todo o romance.

No *Memorial*, parte desse movimento é construído a partir de um elemento que perpassa toda a obra do diarista: a música. Essa revela o abandono do luto e a manifestação do amor que se inicia entre Fidélia e Tristão, o “renovar-se” a que se refere Meyer (1964).

Antonio Candido, no texto “Música e Música” (1959), esclarece algo que pode passar despercebido em relação ao tema: “Graças à técnica progressiva do diário, disfarçando a onisciência do romancista, o narrador ignora em teoria o que se passará na entrada seguinte. E esta candura de presente do indicativo o deixa tecer com verossimilhança a força premonitória da música” (1959, p. 23). O fato de o narrador fazer das anotações em seu diário uma forma de suspensão do que está por vir em cada encontro social que cobre as noites dos personagens seria uma espécie de fundo musical da história narrada que salta à frente do palco.

Se, inicialmente, Fidélia negava-se a tocar enquanto forma de manutenção de seu luto, sua reaproximação da música poderia ser vista como oposição a isso. Visto ser um argumento bastante rasteiro e sem nenhuma mediação, o acompanhar da valsa em dois tempos das anotações das festas no caderno de Aires pode elucidar como se dá a passagem do total silêncio às peças alegres a quatro mãos.

O diário data 31 de julho de 1888, após o retorno de Tristão, quando a música volta à casa do casal Aguiar: “Tristão conhece música, e à noite, a pedido dela [Carmo],

executou ao piano um pedaço de Wagner, que ele achou muito bem” (p. 42). O que ora havia sido símbolo de tristeza, de luto, por isso o silêncio do piano, agora marca sua presença sonora enquanto felicidade pelo retorno do jovem.

Em cena de 31 de agosto de 1888, também observada por Antonio Candido, há uma narração descontraída na casa dos Aguires. Mais um momento em que o leitor é levado à intimidade de um grupo de pessoas cujas preocupações são as mesmas de Brás Cubas, Bento Santiago, Pedro e Paulo: “Como eu ainda gosto de música! A noite passada, em casa do Aguiar éramos treze pessoas... Treze! Só agora, ao contar de memória, vejo que éramos treze; ninguém deu então por este número, nem na sala, nem à mesa do chá de família” (p. 51). Para além do total vazio de significado que implica a construção e a vida desses personagens preocupados com o número de convidados, o parágrafo começa com uma espécie de índice temático – “Como eu ainda gosto de música” –, que, em seguida, é completamente suspenso, ao estilo diplomático de Aires, para não chegar direto ao seu tema. A música entra em cena novamente: “conversamos de cousas várias, até que Tristão tocou um pouco de Mozart, a pedido da madrinha” (p. 51).

A passagem é construída de forma a ser só mais uma, gerando um distanciamento por falta de interesse a quem está acompanhando, o que é feito de forma bastante proposital por Aires. Até que o leitor é empurrado novamente para a obra, mas ao estilo do conselheiro: “A execução veio porque falamos também de música”. Uma forma de o narrador explicar por que está tratando do assunto, o qual só tem interesse se relacionado ao seu objeto de análise:

[...] assunto em que a viúva acompanhou o recém-chegado com tal gosto e discrição, que ele acabou pedindo-lhe que tocasse também. Fidélia recusou modestamente, ele insistiu, D. Carmo reforçou o pedido do afilhado, e assim o marido; Fidélia acabou cedendo e tocou um pequeno trecho, uma reminiscência de Schumann. Todos gostamos muito (p. 51).

A música passa a compor e definir novos sentidos. Candido (1959) afirma que, intuitivamente, o leitor em um primeiro momento levanta a questão “Por que tanta música?” (p. 24). Em uma segunda leitura, com a percepção mais aguda, o leitor aguçar “o ouvido para esta melodia aparentemente neutra, e vamos sentindo que ela é avatar da paixão nascente, enredando os jovens no seu fluido simbólico” (CANDIDO, 1959, p. 24-25). Estamos cientes de que o fato de Fidélia não tocar mais está intimamente relacionado

ao seu luto, à promessa de manutenção de sua tristeza. No entanto, sua promessa é quebrada.

Aires, não há dúvidas disso, nota o que está acontecendo e, se por um lado estava certo em relação à aposta, por outro, não há como negar; se a viúva volta a se casar, não será com ele, mas sim com o jovem que a fez retornar ao mundo das artes. Tal relação pode passar despercebida inicialmente, apesar de ser confirmada logo à frente no romance. Mas ainda no parágrafo do retorno da jovem ao piano, já de saída, Aires relativiza a cena: “todos gostamos muito. Tristão voltou ainda uma vez ao piano, e pareceram apreciar os talentos um do outro. Eu saí encantado de ambos” (p. 51).

Ao tempo em que os jovens admiram o “talento um do outro”, seja o talento musical ou a capacidade de atuação, há espaço para uma dupla frente interpretativa da frase do conselheiro. Poderia estar ele encantado pelo talento dos dois jovens com a música ou o encanto que Fidélia sentia por Tristão teria o tomado, o que, como visto em relação ao papel da música na obra, funciona como equivalente e o narrador vai afirmar logo em seguida: “A música veio comigo, não querendo que eu dormisse”. A música – esse encanto – sai do ambiente em que se encontravam os jovens e irá perseguir o velho diplomata.

O trecho permanece dizendo muito mais do que pode ser visto em uma primeira leitura: “A música veio comigo, não querendo que eu dormisse. Cheguei cedo a casa, onze horas, e só perto da uma comecei a conciliar o sono; todo o tempo da rua, da casa e da cama foi consumido em repetir trechos e trechos que ouvira na minha vida” (p. 51). A música que o acompanha guia-o pelos silêncios da rua, da casa e da cama. Ao contrário da música tocada pelos jovens, a qual encantou a todos, a música que o persegue são reminiscências de toda uma vida. Antonio Candido (1959), ainda sobre esse trecho menciona que

Esse encontro com as raízes amortecidas da existência traz o velho Aires ao plano consciente duma meditação sobre a sua própria (como foi, como teria sido...), num desses encontros finais em que se pesa o bagaço de todos os Eus frustrados, imolados pelo caminho ao que afinal veio a ser único, por isso mesmo insatisfatório (p. 25).

Se, por um lado, a música impregna a obra enquanto recurso composicional para manifestar o amor entre Fidélia e Tristão, por outro, o fluir dessa mesma música como

símbolo da paixão invade o velho conselheiro e o lembra da “vida inteira que podia ter sido e que não foi” (BANDEIRA, 1970, p. 170), não diferente de todos os outros narradores machadianos.

As frustrações de Brás Cubas, Dom Casmurro e de Aires ora foram a canção jamais composta por Mestre Romão e por Pestana, ora a escolha impossível de Flora, ora a polca assoviada pelo criado de Rubião diante da casa vazia. Não à toa o romance inicia com uma lembrança do retorno do velho conselheiro ao Brasil, marcada por um pregão do vendedor de vassouras. Ao tempo que a obra avança para a possibilidade amorosa entre os jovens, ela remete ao passado de frustrações do narrador. Tomado por todo o encanto dos jovens, o conselheiro continua a falar de si, e cada vez mais tomado pelo passado, ao contrário do que anunciado na entrada da música, será futuro:

A música foi sempre uma das minhas inclinações, e, se não fosse temer o poético e acaso o patético, diria que é hoje uma das saudades. Se a tivesse aprendido, tocaria agora, ou comporia, quem sabe? Não me quis dar a ela, por causa do ofício diplomático, e foi um erro. A diplomacia que exerci em minha vida era antes função decorativa que outra coisa; não fiz tratados de comércio nem de limites, não celebrei alianças de guerra; podia acomodar-me às melodias de sala ou gabinete. Agora vivo do que ouço dos outros (p. 51).

Aires, em pouquíssimos momentos, apresenta-se desarmado. Talvez levado pela situação, ao rememorar sua vida, o diarista admita, para além das frustrações, suas impossibilidades. Apesar de o amor ter sido uma de suas inclinações, o conselheiro faz a escolha pela diplomacia, o seu casamento diplomático vazio e sem amor, apenas como conveniência da profissão, é prova disso.

No duo que se forma entre Tristão e Fidélia não há espaço para um outro, principalmente alguém que não tenha aprendido a tocar ou compor. Sua escolha pela diplomacia mostra-se apenas decorativa. Se, por um lado, tornou-se infértil para a música, e suas paixões, por outro, sua escolha de profissão o levou a melodias pouco importantes também, cabendo agora apenas viver do que ouve dos outros. Candido (1959), opondo-se às leituras que encontram nesse trecho uma espécie de desabafo de Machado de Assis ao final da vida, afirma: “vislumbremos antes qualquer homem, – os seis pronomes pessoais feitos da mesma massa de recalques, adoçada por compensações duvidosas, ou amargura pela franca mutilação” (1959, p. 26).

Diante das impossibilidades, considerado o vislumbre da jovem diante de Tristão, diante das canções nunca tocadas por ele e cuja sonoridade traz de volta à Fidélia “o desejo de tocar novamente as canções da vida” (CANDIDO, 1959, p. 26), o velho conselheiro decide mostrar, como que em uma última tentativa de suspiro, que havia razão em alguma coisa e emenda: “Há dois ou três meses ouvi dizer a Fidélia que nunca mais tocaria, tendo desde muito suspenso o exercício da música. Repliquei-lhe então que um dia, a sós consigo, tocaria para recordar, e a recordação traria o exercício outra vez” (p. 51). O fato de Aires estar constantemente desconfiado em relação à Fidélia o faz ser irônico em relação ao que havia se passado, toda a cena na casa de Aguiar e a negação da jovem em tocar piano. Todo o foco da escrita no diário está no fato de a viúva ter voltado a tocar não pela insistência de Tristão ou para agradá-lo, visto ser figura amada por Carmo, mas no fato de ter dito que não tocaria para manter-se em luto, o que o narrador habilmente faz ao afirmar: “Ontem bastaram as instâncias da gente Aguiar para mover uma vontade já disposta, ao que parece. O exemplo de Tristão ajudou-a a sair do silêncio” (p. 51). Fidélia, ao atuar enquanto a viúva fiel à memória do marido, necessitava apenas de um pequeno apoio para abandonar tal condição, afinal era uma “vontade já disposta”, o que seria óbvio, e o é para o narrador, daí sua aposta no início: Fidélia é uma mulher jovem e bonita. Mais uma vez, Aires sente ter falado um pouco a mais, talvez sincero demais e, de saída, tenta amenizar a sua fala, reutilizando-se do mote “saí de lá encantado de ambos” (p. 51).

Raymond Sayers, em seu importante estudo “A música na obra de Machado de Assis” (1983), também percebe como a música funciona “no desenvolvimento da trama e no estabelecimento da atmosfera, mas não como elemento estético independente” (p. 150). O crítico está tratando de duas obras ao afirmar isso – *Helena* e *Memorial de Aires* – e chega a afirmar que “podemos concluir que a música de piano simboliza o amor” (p. 172). Sayers chega a sua conclusão a partir do trecho que segue à primeira noite em que os jovens tocam juntos. Aires irá conjecturar se a jovem no outro dia de manhã estaria a tocar em casa, para espanto dos familiares e da vizinhança: “diante do piano aberto, a começar alguma coisa que não toca há muito [...] E as mãos dela irão falando, pensando, vivendo aquelas notas que a memória humana guarda impressas. Provavelmente tocará como ontem, sem música, de cor, na ponta dos dedos” (p. 51). Contudo as suposições irão se mostrar verdadeiras. Em entrada no diário às seis horas da tarde, ansioso de escrever e mostrar que estava certo, Aires anota “antes de ir para a mesa, escrevo a confirmação do

que conjecturei de manhã; Fidélia efetivamente acordou os ecos da casa e da rua. Contou-mo há pouco o próprio Desembargador Campos. A diferença é que não foi às dez horas e meia, mas às sete” (p. 52).

Diante do que se passa, o crítico norte-americano afirma: “Nasce aqui o tema do dueto que depois os jovens tocam, exprimindo seu amor mútuo, e lembrando o glorioso dueto do segundo ato da ópera. Simbolizando assim o amor, a música forma parte da estrutura do livro” (SAYERS, 1983, p. 172).

O espanto de Campos, do criado e de qualquer outro que se encontrava naquele dia, não atinge Aires. O velho conselheiro orgulhoso, em parte do desmascaramento da jovem, prevê ganho da aposta, apesar de remoer o fato de que também está perdendo o objeto da aposta para Tristão. A narrativa segue em discurso direto, conversa possível somente por uma misteriosa onisciência do narrador, ou pela reconstituição por meio da fala do desembargador, tio da jovem:

- Que é isto? Perguntou-lhe.
- Ouviu tocar? Disse ela fazendo rodar o banco.
- Ouvi.
- Creio que desaprendi alguma coisa; sinto os dedos um pouco tolhidos, já os senti assim ontem; a composição é que me não esqueceu.
- Mas que ressurreição é esta?
- Coisas de defunta, respondeu ela querendo sorrir (p. 52).

Dentro do diálogo, duas palavras chamam bastante a atenção – “ressurreição” e “defunta”. Fidélia retorna do mundo dos mortos, do convívio com a memória constante do marido. Está disposta a voltar à vida, assim como enche de vida a casa, a rua, ambientes de silêncio na vida do conselheiro. Ao mesmo tempo em que o diálogo demonstra esse suspiro e reentrada no mundo dos vivos, também é de grande maldade, ao estilo de Aires, o uso dos termos, até mesmo por ser uma reconstrução textual de algo que ouviu de terceiro; o diarista pode ter omitido ou introduzido termos. Não esqueçamos que Aires, desde o início, não acredita na teatralização de Fidélia ao atuar enquanto viúva fiel. Em seguida, a anotação de Aires diz ao leitor: “Posto não seja grande apreciador de música, o desembargador parece satisfeito daquela ressurreição, como lhe chama” (p. 52).

Perseguindo a ideia de que a música é um dos elementos de composição do romance e de que se relaciona de forma direta com o florescer do amor entre Fidélia e Tristão, o fato de o tio da jovem não ser um “grande apreciador de música” soa bastante como uma explicação de esse não ter percebido o que estava acontecendo à jovem, para logo emendar que o termo “ressurreição” era coisa do desembargador, talvez não tivesse dito a jovem viúva; mas Aires não deixa de atribuir arditamente, no discurso direto, à Fidélia. Mais uma vez o leitor é lembrado da razão de a jovem não tocar: “Fidélia sabe cantar, tem muita arte e linda voz. Mas até agora não queria uma coisa nem outra. Não é que não encha a casa consigo mesma, sem música; a música porém era uma das suas ocupações de outrora, e a abstenção data da viuvez” (p. 52).

O *Memorial* tratará, em partes, da reconciliação de Fidélia com as artes ao tempo que se aproxima do jovem Tristão. O que Adriana da Costa Teles, em sua obra *O labirinto enunciativo em Memorial de Aires* (2009), irá chamar de “gradação metafórica que a afasta da morte e do morto e a aproxima da vida e do vivo” (p. 86). Pelos próximos dias, em comemoração ao “aniversário da Batalha de Sedan” (p. 53), o conselheiro vai à casa dos Aguiares esperançoso de ouvir alguma coisa, “mas a viúva Noronha recusou o pedido” (p. 53).

A passagem é bastante confusa até mesmo ao leitor acostumado com as artimanhas dos narradores machadianos, sempre preocupados em cercar suas narrativas com referências de toda espécie. Como seria possível a uma narrativa, tão silenciada dos fatos históricos em primeiro plano, fazer menção a um acontecimento fora até mesmo da sua alçada de entendimento? Talvez não ao conselheiro, que tenha morado tanto tempo fora, mas e a todos os demais? Preocupado com o que as lembranças entre franceses e alemães pudessem ter gerado na jovem, o velho diplomata emenda-se: “Supondo que fosse luto pela lembrança da derrota francesa, pedi-lhe um autor francês qualquer, antigo ou moderno, posto que a arte, – disse-lhe com alguma afetação, – naturaliza a todos na mesma pátria” (p. 53). A importante batalha, a qual marcou a derrota de Luís Bonaparte e o fim do Segundo Império, é reduzida a “Sorriu e não tocou; tinha um pouco de dor de cabeça” (p. 53). Um dos momentos marcantes da história da humanidade é rebaixado à negativa de tocar, ao contrário das elucubrações de Aires, por uma dor de cabeça.

Tal menção feita por Aires é vista por Marcelo Pen Parreira, em seu livro *Realidade possível: dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis* (2012),

enquanto alusão a uma outra situação muito parecida de comemoração em que também estava presente o desembargador Campos, no capítulo de 24 de fevereiro: “A data de hoje (revolução de 1848) lembra-me a festa de rapazes que tivemos em São Paulo, e um brinde que eu fiz ao grande Lamartine. Ai, viçosos tempos” (p. 20). Parreira afirma que “na França a Revolução deu no governo republicano e, por fim, na ditadura imperial de Napoleão III, cuja debacle foi a Guerra franco-prussiana” (2012, p. 282), motivo da ida à casa dos Aguires: “Pois bem. É bom ter em mente que, quando o conselheiro recorda a Revolução e alude aos ‘viçosos tempos’, ele não está celebrando as lides sediciosas. Ele claramente se alinha à burguesia e aos intelectuais conservadores” (2012, p. 282).

Na passagem de 24 de fevereiro, temos um dos poucos momentos em que é feita alguma alusão histórica de forma mais direta, após falarem da revolução de 1848, o desembargador Campos diz: “Meu irmão [pai de Fidélia] crê que também aqui a revolução está próxima, e com ela a República” (p. 20).

Apesar de tudo, Aires só consegue enxergar a recusa da jovem em tocar enquanto uma espécie de birra: “Quer-me parecer que Fidélia vai um tanto comigo e tocaria para si, caso estivesse só” (p. 53). Aires não consegue fazer a leitura se o fato de Fidélia não querer tocar era por estar triste pelo fato de os franceses terem perdido, se por ter dor de cabeça, ou por não gostar dele; a política desce ao nível familiar da forma mais baixa, torna-se picuinha. O leitor é levado pelo diarista a sentir que algo está acontecendo: “sinal de que não tinha dor de cabeça é que ouviu a Tristão com evidente prazer, e aplaudiu sorrindo. Não digo que a música não tenha o dom de fazer esquecer um mal físico, mas desconfio que não foi assim neste caso” (p. 53). Ao que tudo indica, para além das mudanças de Fidélia em largar seu luto, algo permanece nessas mudanças que é silenciado, falado escondido por homens conservadores, as mudanças a que aludiram ao Santa-Pia da revolução republicana, assuntos falados em sussurros aos cantos: “Falávamos a um canto da sala, onde Campos e Tristão foram ter conosco [Aires e Aguiar], deixando as duas damas entregues uma à outra” (p. 54).

A próxima entrada no diário será 5 dias após o encontro no qual Fidélia havia se negado a tocar. Dia 8 de setembro de 1888, o conselheiro, após cortar boa parte do assunto para ir, apesar de ser interessante, conforme nos diz o narrador, ao que lhe interessa – o jantar da irmã Rita com Fidélia. O assunto é a comemoração do Dia da Independência. Mais uma vez, assuntos triviais entrecortam a narrativa, até o momento em que a música

volta à cena: “O hino nacional, sim, é que acordou nele algumas saudades do tempo de criança e de rapaz; assim o confessou, e daí nasceu a conversação musical que levou Fidélia ao piano” (p. 56). O leitor nota que a jovem vai cada vez mais se dedicando ao exercício artístico. Aos poucos a narrativa é inundada pela presença da música. Tudo o mais se subordina, torna-se pretexto para o retorno ao piano. O que poderia até então ser suspeita, vai refinando-se. Fidélia irá tocar em torno de quatro ou cinco minutos, e em seguida irão falar de um autor que o narrador não tem como contar, afinal não estava no momento. Rita, a personagem que narra o acontecido ao diarista, desconhece o compositor, afinal a fiel viúva irmã de Aires também não entende de música. Em seguida, o conselheiro diz: “Também se falou em coisas da Europa, e os dois ajustaram bem os modos de ver” (p. 56).

O leitor, após a primeira leitura, não passa tão inocentemente pelo que está acontecendo. A proximidade amorosa entre os dois jovens já enseja em planos, os quais irão se concretizar. Os dois “ajustaram bem os modos de ver” em relação à Europa, daí irem para Portugal após o casamento. Nos próximos dias, a obra passa a ter toda a musicalidade possível, assim como a vida das personagens envolvidas. Chega ao ponto de os termos serem sempre relacionados à música. Aires irá dizer, após festa na casa dos Aguiares em que os jovens não estavam: “Mas nessas ocasiões a senhora dá outra nota recente e viva à conversação” (p. 64).

Após a jovem ir embora em seu carro, o conselheiro encontra, misteriosamente, Tristão na rua também a observando partir. Aires menciona que o jovem político

trazia os olhos deslumbrados, e esta palavra na boca:

– Grande talento!

Percebi que se referia ao talento musical, e nem por isso fiquei menos espantado; quase me esqueceu concordar com ele. Concordei de gesto e de palavra, sem entender nada. Também eu gosto de música, e sinto não tocar alguma coisa para me aliviar da solidão; entretanto, se fosse ele, e apesar de todos os Schumanns e seu êmulos, ao vê-la parar no Largo de São Francisco e entrar no carro, não soltaria a mesma exclamação, antes outra, igualmente estética, é verdade, mas de uma estética visual, não auditiva. Não entendi logo.

Depois, quando nos separamos na esquina da Rua da Quitanda, entre a cogitar se ele, ao dar comigo, compôs aquela palavra para o fim de mostrar que mais que tudo, admira nela a arte musical. Pode ser isto; há nele muita compostura e alguma dissimulação. Não quis parecer admirador de pés bonitos; referiu-se aos dedos hábeis. Tudo vinha a dar na mesma pessoa (p. 64).

A escrita resvaladiça de Aires põe em xeque Tristão, momento em que o conselheiro está desconfiado do jovem, de sua “compostura e alguma dissimulação”. A cena é bastante sinuosa, visto não haver informações do que fazia Tristão no local. Estaria ele também a espreitar a jovem, tal como Aires? Os “olhos deslumbrados” e as palavras “grande talento!” o conselheiro Aires irá interpretar em relação ao talento musical da jovem, para logo em seguida falar novamente de sua incapacidade com a música. Se tivesse ele que soltar uma exclamação, seria “igualmente estética, é verdade, mas de uma estética visual”. Aires se refere à beleza da jovem e não compreende como não poderia Tristão não reparar nisso. É óbvio que o diplomático conselheiro faz-se de desentendido em seu momento de escritura do episódio no diário. John Gledson (1986) vai mais adiante e afirma ser um encontro proposital entre os dois jovens que ainda não podiam ser vistos em público (p. 238).

Apesar de ser uma passagem bastante truncada, há algo que permanece no ar – uma espécie de tentativa de se esconder algo, seja uma falta de aceitação por parte de Aires em ter perdido Fidélia para o jovem, seja a não exposição do que ainda não pode ser dito para todos os seus iguais.

O comentário de Tristão – “Grande talento!” – pode ser relacionado à sua capacidade de atuação, de despistar o encontro que acabava de ser descoberto, por sua beleza; provavelmente não seria em relação ao talento musical da moça, a não ser na cabeça do narrador, que consegue perceber a articulação entre a reaproximação da jovem à música com a crescente paixão entre os jovens.

Em um intervalo de pouco menos de cinco meses, a proximidade de Fidélia e Tristão é clara a todos, não há mais o porquê negar o que sentem um pelo outro. Assim como não precisam esconder de ninguém, Fidélia não precisa que insistam para que toque. O seu abandono do luto está completo.

Em entrada sem data, depois de ficar alguns dias sem escrever, o conselheiro em conversa com a jovem, agora noiva, nota que, sem que lhe pedisse – “não lhe pedi música” (p. 100) –, a jovem começa a tocar: “ela é que foi de si mesma tocar piano” (p. 100). Aires continua, diante de toda a harmonia musical que domina a narrativa amorosa, sem conhecer de música: “um trecho não sei de que autor” (p. 100). A jovem encontra-se de volta à vida por completo. Tamanha sua felicidade e empolgação que Aires irá dizer que

se “Tristão não ouviu em Petrópolis não foi por falta de expressão da pianista”. Como de costume, o velho conselheiro não pode sair sem lançar sua maldade diplomática ao leitor. Se, por um lado, a música de Fidélia é prova de seu reencontro com o amor, ausente por estar em Petrópolis, ela é prova de seu abandono à memória do falecido Noronha: “vantagem grande da música, que fala a *mortos e ausentes*” (p. 100, grifo nosso).

2.4. Tristão – “Enfim, não é mau rapaz”

Ismael Angelo Cintra, em seu artigo “O nariz metafísico ou a retórica machadiana” (2008), faz uma afirmação que, embora seja direcionada aos contos de seu estudo, relaciona-se à obra de Machado de Assis como um todo. Diz o crítico que “o narrador comporta-se como observador privilegiado do comportamento das personagens, cuja relação social, para atingir seus objetivos, se faz quase sempre mediada por um discurso retórico, empenhado na manipulação” (2008, p. 112-113). O desmonte da construção retórica é “importante porque, ao revelar signos e técnicas, pode encaminhar a instauração de sentidos e direcionar interpretações” (2008, p. 114). Não é mera coincidência o que muitos dos críticos irão perseguir na obra de Machado de Assis ser justamente o desmonte dessa construção retórica do narrador; no caso de Aires, apontando para além da pseudoimpessoalidade do conselheiro.

Ao leitor pouco avisado, a confecção dos personagens pode padecer de uma ambiguidade que leva ao esvaziamento em que tudo parece ser possível. Contudo, uma leitura mais apurada leva a entender esse narrador enquanto síntese das próprias contradições da sociedade e do tempo em que está inserido. Se, ao construir os personagens, Machado deixa entrever em seu texto diversos aspectos, muitos deles contraditórios, é porque assim o são na vida. Se a narrativa não apresenta a dramaticidade esperada pelo leitor, é porque essa falta na vida dos personagens encontra-se no silenciamento da história.

No entanto, a partir das tensões existentes entre o que o narrador diz, em um primeiro momento, e o que o seu texto mostra nas minúcias da escrita, como, por exemplo, a relativização dos atos pelo uso de termos que geram dúvidas, somos capazes de construir uma outra narrativa que mostra, para além do simulacro de vida equilibrada

dos personagens e do caráter conciliador do diplomata, tensões que sugerem o caráter oblíquo e dissimulado dos mesmos personagens e do próprio narrador.

Uma das personagens que melhor caracterizará essa relação de ambiguidade é aquela que mais incita dúvidas ao leitor a respeito de suas intenções, o postigo Tristão. Tudo no jovem é construído a partir da dubiedade. E tal relação será construída a partir de um contato direto entre Aires e o jovem político, afinal, desde o momento de sua chegada, é estabelecida uma relação de confiança e amizade entre os dois que será selada, ao final do romance, no convite para ser padrinho do seu casamento com Fidélia.

Aires, ao contrário do que ocorre com a jovem viúva, toma uma postura bastante passiva em relação à aproximação de Tristão. Será esse que irá buscar no conselheiro – seja por meio dos encontros na casa dos Aguiares, nos convites, nas cartas, bilhetes e encontros fortuitos – a construção de um vínculo. Se, inicialmente, pouco interessante era tal aproximação para Aires, o fato vai transmutando-se em uma possibilidade de observar o jovem mais de perto. Entretanto, o fato de o conselheiro estar próximo também o faz não poder dizer tudo em seu diário, o que faz com que cada palavra usada pelo narrador traga uma carga de ambivalência na qual esteja, na própria escrita, a negação do que é narrado. É o que dirá Adriana da Costa Teles (2009, p. 96): “embora o leitor tenha em mãos dados mais concretos e objetivos acerca de Tristão, eles não o tornam mais claro ou transparente do que Fidélia”.

Anunciada a possibilidade de retorno do jovem, apesar de termos sido apresentados à história de vida do jovem, será em forma de um discurso direto que seremos levados a pensar sobre esse que retorna ao Brasil por razões pouco conhecidas. No dizer de Dona Carmo, o rapaz “não é mau” (p. 36). Tal construção se repetirá ao longo de todo o *Memorial* para descrever o jovem, sempre pela negativa. Poderia ser dito que o jovem é bom, mas talvez a construção não trouxesse em si a carga semântica da incerteza, a qual tão bem o representa. Enfim, após a longa troca de cartas e reiteradas desculpas em não embarcar logo, o jovem chega ao Brasil. Em 18 de julho de 1888, “Tristão chegou a Pernambuco”. Em 20 de julho, “chegou à Bahia o afilhado dos Aguiares”. Em 25 de julho, “já aqui chegou o Tristão”. A data que anuncia a vinda do jovem para cá é de 1º de julho. Todo o tempo que passa até o fato se realizar leva o leitor a questionar o porquê da demora. Uma pergunta que acompanhará toda a narrativa chega com o jovem e sua demorada vinda: quais as intenções de Tristão em retornar ao Brasil?

Eis que se dá o encontro entre Aires e Tristão. E como já era esperado, o conselheiro não irá dizer tudo o que pensa sobre o jovem: “não me desagrada, ao contrário [...] não é mau rapaz” (p. 42). O narrador não faz uma afirmativa. Caso exista alguma suspeita por parte do conselheiro em relação ao jovem, tal questionamento também é criado no leitor. A personalidade do jovem, assim como suas intenções, passa à narrativa por construções condicionais, por termos atenuadores, frases ambíguas. O primeiro encontro é marcado pela polidez, mas, por outro lado, por gestos teatrais, por olhos “lívidos e lépidos” (p. 42), gestos comedidos para não ser “indiscreto e apressado”. Um jogo social de classes, de reconhecimento de iguais, em que a máscara social sustenta-se em um primeiro momento, porém é rompida conforme Tristão torna-se um adversário.

Tristão está ciente da importância da figura de Aires, tanto que o rodeia e busca trazê-lo para sua teia: “Diz que um dia o viu em Bruxelas, e estava longe de crer que viria achá-lo e falar-lhe aqui” (p. 44). Um galanteio que será respondido à altura: “– Já me disse isso mesmo. Acho que é um moço distinto” (p. 44). Contudo, ao estilo Aires, a conversa ganha o ar de desconfiança, sempre de forma diplomática e precavida, mediada pela linguagem:

[...] Tristão veio apenas por quatro meses; a nosso pedido vai ficar mais dois. Mas eu ainda verei se posso retê-lo oito ou dez.

– Veio só para visitá-los?

– Diz que só. Talvez o pai aproveitasse a vinda para encarregá-lo de algum negócio; apesar de liquidado, ainda tem interesses aqui; não lhe perguntei por isso (p. 44).

Aires, ao questionar sobre as intenções do jovem ao retornar ao Brasil, põe em voga a dúvida de todos. A resposta, como tudo relacionado ao rapaz, não poderia ser mais ambígua – Tristão “diz que só. Talvez [...]”. O advérbio suspende a fala de Tristão, assegura dúvida. A especulação permanece.

Algo em Tristão encanta o velho conselheiro, uma identificação que inicialmente não soa tão falsa quanto irá parecer no desenrolar da história, como se observa poucos dias depois da chegada do jovem: “Cinco minutos de conversação apenas, – o bastante para me dizer que está encantado com o que tem visto. Creio que seja assim, porque eu

amo a minha terra, apesar das ruas estreitas e velhas, mas também eu desembarquei em terras alheias e usei igual estilo” (p. 48).

O Brasil é tratado por ambos os personagens enquanto um “lá” bastante distante de seus sentimentos de pertencimento. A felicidade de Aires, sua juventude, foi passada no velho continente, o “cá” é onde veio passar seus últimos dias. Não à toa o jovem casal irá, depois de casados, passar a vida em Portugal, enquanto aqui permanece o velho, o ultrapassado, o casal de idosos Aguiar. O que havia sido promessa de futuro, o Brasil, torna-se ultrapassado. A impossibilidade do novo se dá justamente em um momento de mudanças – a passagem para a República. No entanto, nada mais arcaico que um movimento que sugere mudanças pautadas na manutenção do passado.

Eis que daí têm-se os argumentos para a naturalização de Tristão. Conforme já mencionamos, há muito de fel na fala sobre a naturalização, há muito de compreensão por parte do diplomata que consegue identificar-se, ao menos em seu passado de jovem, no interesse de Tristão em ser português. Entretanto, o velho diplomata constrói sua narrativa de forma a justificar as escolhas do jovem a partir de uma autojustificação de uma vida de 30 anos fora do país:

A idade, a companhia dos pais, que lá vivem, a prática dos rapazes do curso médico, a mesma língua, os mesmos costumes, tudo explica bem a adoção da nova pátria. Acrescento-lhe a carreira política, a visão do poder, o clamor da fama, as primeiras provas de uma página da história, lidas já de longe por ele, e acho natural e fácil que Tristão trocasse uma terra por outra. Ponho-lhe, enfim um coração bom, e compreendo as saudades que a terra de cá lhe desperta, sem quebra de vínculos travados (p. 48).

As motivações são claras para Aires e bastante justificáveis, cabendo somente a um “coração bom” voltar às terras brasileiras. O sentimento de pertencimento parece, aos olhos do conselheiro, ser colocado em dúvida tanto quanto as razões da visita aos pais postiços. Tais sentimentos são apresentados em suspeita no encontro do dia 4 de agosto, quando indo pegar a barca de Niterói encontra o jovem:

Indo a entrar na barca de Niterói, quem é que encontrei encostado à amurada? Tristão, ninguém menos, Tristão que olhava para o lado da

barra, como se estivesse com desejo de abrir por ela fora e sair para a Europa. Foi o que lhe disse, gracejando, mas ele acudiu que não (p. 45).

Aires sugere que estaria Tristão no Brasil a pensar na Europa, fato que também lhe havia ocorrido ao retornar. Contudo, a forma de fazer isso é “gracejando”, afinal seria muito rude fazer uma afirmação tão direta. Logo em seguida, o jovem afirma: “Estou a admirar estas nossas belezas, explicou” (p. 45). A resposta do rapaz é direta e direciona o pensamento do conselheiro ao também colocá-lo no grupo “nossas”. O jovem havia saído do Brasil adolescente e permanecido muito tempo fora, por escolha própria, assim como tivera feito a escolha pela cidadania portuguesa. Sua ligação com a Europa é muito maior do que a com o Brasil. Lá havia deixado os pais naturais, a carreira e os amigos; por outro lado, no Brasil, estava vindo para visitar os pais postigos e resolver alguns negócios de família que poderiam ter ficado pendentes por aqui. A pessoa com quem Tristão irá manter uma relação de amizade será o diplomata Aires, o qual de menos brasileiro tem, visto ser um diplomata que boa parte da sua vida havia passado na Europa.

Tudo o que lembra o seu passado é enfadonho. Em data de 10 de agosto, o jovem é levado por Dona Carmo a Nova Friburgo para visitar a casa em que nasceu, o que vem construído a partir de impressões de outrem na voz do narrador, como “tudo está velho e quieto, dizem-me. Isto vai com os hábitos dela, que sabe e gosta de guardar os velhos retalhos e lembranças antigas, como que lhe dando um ar perpétuo da mocidade” (p. 46). Apesar da viagem curta e da falta de necessidade de escrever – “Não há nessa carta nada que não pudesse ser dito na volta, uma vez que ele desce daqui a três dias” (p. 47) –, Tristão envia um bilhete para o conselheiro para contar como está sendo a viagem. Uma espécie de tentativa de manter contato com a pessoa que mais lhe pode entender e pensa parecido, é uma tentativa de convencimento do contrário do capítulo anterior, de que estaria o jovem no Brasil pensando no Velho Mundo.

Tristão, ao retornar ao Rio de Janeiro, encontra Aires. A conversa poderia ser sobre qualquer coisa. No entanto, ao estilo do narrador, o diálogo é estruturado para tentar mostrar o quanto o jovem sente-se feliz em estar por essas terras; para, em seguida, mostrar suas reais intenções:

Tristão veio almoçar comigo. A primeira parte do almoço foi a glosa da carta que ele me escreveu. Contou-me que já em criança tinha ido com a madrinha a Nova Friburgo algumas vezes, parece-lhe que três;

reconheceu a cidade agora e gostou muito dela. De D. Carmo fala entusiasmado; diz que a afeição, o carinho, a bondade, tudo faz dela uma criatura particular. Referiu-me anedotas antigas, dedicações grandes. Depois confessou que as impressões da nossa terra fazem reviver os seus primeiros tempos, a infância e a adolescência. O fim do almoço foi com o naturalizado e o político. A política parece ser grande necessidade para este moço (p. 48).

O trecho é a síntese sobre o que pensa Aires a respeito do jovem. Esse que volta ao local que nasceu para “reviver os seus primeiros tempos”. Entretanto, esse local não será o que pensa em passar o tempo futuro, a idade adulta tem local e profissão certos, afinal o naturalizado Tristão conta os dias para o retorno a Portugal para dar continuidade à sua carreira política. Mas tudo ainda deve ser mantido em segredo, apenas Aires, figura mais próxima do europeizado Tristão, pode saber.

As palavras, em relação ao que o jovem diz, são “confiar” e “confessar”, como se soubesse o pecado que o rapaz cometia em enganar os pais que aqui seriam abandonados: “estendeu-se bastante sobre a marcha das coisas públicas em Portugal e na Espanha; confiou-me as suas ideias e ambições, de homem de Estado” (p. 48). As afinidades de Tristão para com a Europa têm, no Brasil, algo que permanece obscuro por toda a obra, os seus interesses, sejam eles comerciais ou amorosos, são ainda pequenos em comparação ao que lhe espera e Tristão busca sempre não externalizar, tentando promover a alegria de revisitar as terras brasileiras. Aires continua a falar do jovem: “Não disse formalmente estas três palavras últimas [homem de Estado], mas todas as que empregou vinham a dar nelas” (p. 48). Para não parecer estar sempre com a cabeça em outro lugar, o moço retoma o tema e, antes de sair, voltou a falar do Brasil, falou de Recife, Bahia e do Rio de Janeiro: “A gente não esquece nunca a terra em que nasceu, concluiu ele com um suspiro” (p. 48).

As províncias a que o jovem se refere são as mesmas que passou antes de chegar ao Rio de Janeiro – Bahia e Pernambuco. Talvez os lugares que ainda tivesse que liquidar negócios do pai, lugares em que a mão de obra escrava tinha grande destaque e que estava entrando em colapso, assim como na fazenda Santa-Pia, do pai de Fidélia. O historiador Marcos J. M. Carvalho (2018) trata do assunto – a escravidão nessas cidades – em seu texto “Cidades Escravistas”:

Nossas maiores cidades atlânticas africanizaram-se muito cedo, pois foi nelas que desembarcou a imensa maioria dos navios negreiros até a

proibição do comércio atlântico de escravos em 1831. Foi ao Recife (o porto de Olinda) e a Salvador que chegaram as primeiras levas de cativos para a América portuguesa. Com a descoberta das minas, na década de 1690, a vinda da corte (em 1808) e a ascensão do café, o Rio de Janeiro tornou-se o maior porto de tráfico e a maior cidade escravista das Américas (p.158).

Não é possível uma afirmação categórica a respeito dos negócios a serem liquidados, mas muito oportuna a visita é para alguém que pretende largar o que restou de passado por aqui para dar continuidade à vida por lá. E se Tristão faz questão de disfarçar suas intenções fazendo loas ao Brasil, Aires não deixa passar isso em suas anotações: “Talvez o intuito fosse compensar a naturalização que adotou, – um modo de dizer ainda brasileiro” (p. 48).

Ainda em seus obscuros negócios, Tristão, após o desfecho do noivado com Fidélia, é colocado em dúvida por Dona Cesária. A senhora coloca o caráter do jovem em discussão ao afirmar que o casamento com a viúva seria por interesse, visto ser ela a herdeira de seu pai, importante fazendeiro escravocrata. Cesária, durante a obra, não se deixa enganar pelo jovem, sempre que pode tece comentários, alguns não são ditos ao leitor, como no caso em que a senhora fala da relação entre os dois jovens: “Ele gosta da Fidélia, mas é claro que lhe prefere a política” (p. 82). Apesar de ser uma fala muito forte, que até mesmo destoa de toda a diplomacia que ronda o *Memorial*, há mais coisas que são ditas, mas a que não temos acesso: “Havia naquela palavra tal ou qual condenação do moço, mas só aparente; o sentido verdadeiro era o gosto de ver a dama preterida. Para encobri-lo bem, D. Cesário disse todo o mal que pensa do rapaz, e não é pouco” (p. 83).

Dias depois ao retornar da casa de Campos, Aires registra, em 13 de janeiro de 1889, outra fala da jovem senhora. Sua forma diplomática não deixará transparecer ser verdade ou não, se concorda ou não, mas dá um novo olhar a todo o diário, principalmente, no que tange à relação amorosa entre Tristão e Fidélia. Após Cesária afirmar que Tristão não voltaria tão cedo à Lisboa e ser interpelada por Aires a dizer que o jovem não iria pelo apego aos padrinhos, ela continua:

- Os padrinhos? Redarguiu Cesária rindo. Ora, conselheiro! Certamente chama assim aos dois olhos da viúva, que são bem ruins padrinhos. Mas lá tem consigo a água benta para o batizado.

Não entendendo, perguntei-lhe que água benta era, e que batizado. O marido, com a sua rabugem do costume respondeu que a água benta era o dinheiro, e esfregou o polegar e o índice; ela riu apoiando, e eu compreendi que atribuíam ao moço uma feição de interesse (p. 91).

As sugestões de Dona Cesária abrem espaço na obra para hipóteses que até então passavam despercebidas. Os interesses de Tristão alçam voo na imaginação do leitor, mas ganham chão histórico quando nos lembramos do que está se passando no Brasil. Não sabemos da realidade financeira de Tristão em Portugal, apenas sabemos de seus interesses políticos. Pouco tempo depois, o moço seria eleito deputado e levaria todos os prêmios que poderia ter vindo disputar aqui.

O misterioso retorno de Tristão ao Brasil gera especulações nos personagens, no narrador e, não diferente, no leitor. Se, por um lado, não somos informados da situação relativa às finanças da família em Portugal, por outro é dado conhecimento detalhado sobre a situação econômica de Fidélia, de Santa-Pia e do casal Aguiar. O fato de o narrador contar tão detalhadamente a situação financeira de cada um dos que podem gerar interesse em Tristão é uma forma de moldar uma das perguntas do próprio personagem Aires: “Veio só para visitá-los?” (p. 44).

Após anos afastado – “as cartas que escasseavam e acabaram inteiramente, elas e os retratos, e as lembranças” (p. 16) –, Tristão decide enviar uma carta: “estimei que a carta do filho postiço viesse após anos em silêncio pagar-lhes a tristeza que cá deixou” (p. 25). O cenário é montado para o retorno de Tristão, as cartas são o início do que está por vir: entre a explicitação do conteúdo do que é dito nas correspondências, é armado o capítulo da morte do leiloeiro, uma forma de suspensão que gera curiosidade no leitor. Enfim, somos informados de que Tristão pede desculpas pela demora, seria por “conta de tarefas e distrações” (p. 27). Em seguida, um trecho bastante significativo, ao menos para o leitor que busca alguma explicação para o retorno tão repentino do moço:

Pede notícias dela e do padrinho, pede-lhes os retratos, e manda-lhes pelo correio umas gravuras; assim também lembranças do pai e da mãe que estão em Lisboa. A carta é longa, cheia de ternuras e saudades. A resposta, disse-me a mana Rita que é em tom verdadeiramente maternal. Não sabe mostrar-se magoada; é toda perdão e carinho. Só lhe faz uma

queixa; é que, pedindo os retratos dela e do marido, não lhe mandasse logo o seu, o último dos seus, porque os antigos cá estão (p. 27).

O fato da queixa de Carmo ser escrita no diário de Aires não pode ser uma mera formalidade textual, é porque algo disso também o intrigou. Provavelmente o fato de a velhice avançada e a proximidade da morte trazer interesses a Tristão em relação a alguma fortuna; lembremos quem são os possíveis herdeiros. O caráter afetuoso poderia ser concretizado na troca dos retratos, contudo a possibilidade é estancada para colocar em dúvida os interesses do jovem. Talvez pelo retrato saiba a quantas anda a velhice do casal Aguiar.

Tal hipótese também é levantada por Cilene Margarete Pereira (2007) ao tratar da entrada de 5 de fevereiro de 1888: “um dos momentos em que se evidencia melhor o interesse que a fortuna do casal Aguiar pode despertar em um futuro herdeiro” (2007, p. 142). Em momento anterior à chegada de Tristão – 4 de fevereiro – após contar como se deu a história entre o casal e o jovem, Aires retoma a escrita no diário, reclamando de ter colocado muitas lágrimas no texto e que “não disse tudo. Verifico que me faltou um ponto da narração do Campos. Não falei das ações do Banco do Sul, nem das apólices, nem das casas que o Aguiar possui, além dos honorários de gerente; terá uns duzentos e poucos contos” (p. 16).

O fato de Aires atentar-se para a fortuna do casal Aguiar pode parecer algo bastante gratuito, mas nada o é no romance. O lugar ocupado pelas informações a respeito do patrimônio do casal é um índice bastante considerável: “estão exatamente depois da história de Tristão (e de mostrá-lo como “filho postiço”) e anterior à informação de que Fidélia estava hospedada na casa de Carmo” (PEREIRA, 2007, p. 142). Por que o conselheiro se lembraria de comentar, até mesmo no dia seguinte, sobre a fortuna do velho casal entre as duas passagens? É o que se torna claro somente com o desenrolar da história: “ao saber dos bens de Aguiar e de D. Carmo o conselheiro pensara em um provável herdeiro e pareceu-lhe que os mais próximos seriam os dois filhos de eleição do casal” (PEREIRA, 2007, p. 142).

Tais evidências, que podem parecer esclarecedoras ao leitor acostumado com a malícia narrativa de Dom Casmurro, também indicam o quanto há de vontade por parte do narrador em fazer predominar suas opiniões. No entanto, boa parte do que é

esclarecido pelo narrador, em suas sutilezas, são questionamentos que o próprio enredo levanta em relação aos personagens, especialmente, em relação ao ambíguo Tristão. Se tais índices não revelam por completo os interesses desconhecidos do jovem, ao menos chamam a atenção para a existência deles em um segundo plano. Tristão consegue ser ardiloso a ponto de suas intenções fugirem a quase todos no romance, até mesmo ao conselheiro, que passa também a ser usado pelo jovem.

Se o golpe de mestre de Tristão, em um primeiro momento, poderia parecer ser seu retorno e sua aproximação ao casal para tornar-se beneficiário de uma possível morte, outra leitura o torna talvez o mais cruel dos personagens machadianos. Evidentemente todas as leituras aqui possíveis são possíveis somente porque a obra deixa em aberto tais indagações, não necessitando de respostas precisas nem tão pouco de posicionamentos a favor ou contra. Entretanto, seguindo a sugestão de Dona Cesária, do casamento por interesse, outro flanco é aberto na interpretação do *Memorial*. Fidélia e o marido Eduardo Noronha, após o casamento não consentido pelos pais, vão viver em Lisboa, cidade para a qual mais tarde voltará casada com Tristão, e que, principalmente, era a cidade em que o jovem vivia com os pais. Visto isso, não seria impossível, dada a profissão de médico de Eduardo e de Tristão e as condições sociais de ambos (estamos a falar de uma classe burguesa decadente, mas que ainda busca manter um estilo de vida elevado com jantares e passeios), que houvesse conhecimento por parte de Tristão do destino que tomara a viuvez de Fidélia.

Se já havia tido um encontro entre Aires e Tristão em Bruxelas, o que impediria um contato prévio entre esse e o jovem casal? Mesmo que não fosse um encontro a ponto de que Fidélia conhecesse Tristão tão bem, mas de maneira que a morte de seu marido tornasse informação de uma viúva rica que retornava ao país em que ele tinha negócios. Seria a união de vários interesses. Dentre as sugestões do texto, parece pertinente tal possibilidade. O retorno de Tristão teria sido não só um golpe de mestre, mas a síntese de um pensamento da época, a tentativa de sobrevivência de uma classe. Desconsiderando ainda o conhecimento prévio, por parte de Fidélia, dos interesses de Tristão, ou até mesmo uma proximidade do jovem, o que se tem é que os negócios que veio o moço executar no Brasil se saíram muito bem, afinal ele retorna ao seu país, também postiço, angariando os sentimentos do velho casal Aguiar, voltando a ser um possível herdeiro, casado com a outra possível herdeira e já dona de uma riqueza que herdara do pai.

Ainda no campo das conjecturas, uma hipótese, e talvez a que mais enxerga o *Memorial* enquanto um jogo de encenações, é a de um possível caso amoroso prévio entre Tristão e Fidélia. Seria uma leitura, proposta por John Gledson (1986), bastante coerente visto o grau de dissimulação que envolve os personagens. Para isso, o crítico faz uso de passagens em que são lançados índices que comprovariam sua hipótese. O primeiro deles, a rapidez da aproximação entre o jovem e Fidélia, que era vista como a viúva que evitava tocar piano para manter-se em seu luto pelo marido, e que, em um pouco mais de um mês, retorna à música. Em 31 de agosto, após, agora, pouca insistência, a jovem voltava a tocar: “Fidélia acabou cedendo e tocou um pequeno trecho” (p. 51). Seria o episódio do títburi um encontro às escondidas, contudo descoberto por Aires: momento em que Tristão fala de Fidélia enquanto “grande talento” (p. 64). Em alguns momentos seria Aires o responsável por levantar essa dúvida, como o trecho de 15 de fevereiro de 1889, em que o narrador não consegue entender como havia se dado tal aproximação:

Sabiam tudo. Parece incrível como duas pessoas que não se viram nunca, ou só algumas vezes de passagem e sem maior interesse, parece incrível como agora se conhecem textualmente e de cor. Conheciam-se integralmente. Se alguma célula ou desvão lhes faltava descobrir, eles iam logo e pronto, e penetravam um no outro, com uma luz viva que ninguém acendeu. Isto que digo pode ser obscuro, mas não é fantasia; foi o que vi com estes olhos. E tive-lhes inveja. Não emendo esta frase, tive inveja dos dous, porque naquela transfusão desapareciam os sexos diferentes para só ficar um estado único (p. 96).

A suspeita de Aires fica clara, apesar de sua forma de amenizar ao final, o que eleva tudo que envolve o casal à condição de encenação. Devido justamente ao aspecto teatral que envolve todo o romance, a possibilidade de encenação que envolve cada cena e o filtro interpretativo que é Aires, juntamente com todas as suas dúvidas, torna-se impossível uma interpretação definitiva das motivações de Tristão. Algo que já havia sido debatido na conhecida mesa redonda, nos anos oitenta, entre Alfredo Bosi e Roberto Schwarz, em que Bosi afirma: “há interesses que são ocultos [na obra do Machado], por exemplo, no caso do *Memorial de Aires*; fica sempre aquela ambiguidade: por que o rapaz voltou? Será que por afeto aos padrinhos? Ou por que ele tinha interesses econômicos no Brasil?” (1982, p. 335). Roberto Schwarz irá responder que “no romance europeu, o que é que um Balzac mostra? Existe um interesse secreto e separado” (1982, p. 335). No entanto, ainda acompanhando as ideias de Schwarz, o que pode aparecer no romance

enquanto aparência está totalmente ligado ao desejo dos personagens e do narrador. Estaria no afeto pelos padrinhos a própria razão econômica do retorno. É o que o crítico constrói ao afirmar que a grande novidade de Machado de Assis “é a ausência de uma cara atrás da máscara”. Tristão é um verdadeiro medalhão e, em momento algum, se envergonha disso, muito pelo contrário, parece ter prazer.

Acreditar que não dá para resolver a questão dos interesses de Tristão é em parte aceitar a posição de Aires, que, apesar de em muitas passagens conseguir captar, mesmo que em parte, o que está se passando, acaba tornando-se parte do simulacro de vida, do jogo de cenas. O que o político Tristão consegue por meio de seus acordos sociais vai para além da mera casualidade. Tristão casa-se com Fidélia, tem o amor dos pais postiços, o dinheiro e a carreira política. Ao que Gledson (1986) afirmará quanto ao romance: “as pessoas podem ser complexas e sutis e, ao mesmo tempo, ambiciosas, sórdidas, frívolas e – quem sabe? – apaixonadas. Não é simplesmente uma questão de escolher uma interpretação que se ajuste ao gosto individual do leitor” (1986, p. 242). Na impostura de Tristão encontra-se o feliz casal que parte para Portugal, com o dinheiro ganho no Brasil à base de especulação e escravidão.

As incertezas que são construídas a partir da ambiguidade da linguagem usada para apresentar as situações, ao mesmo tempo em que parece dar liberdade ao leitor para tirar suas conclusões, por outro lado não as promove com clareza, de modo que concordar, ou não, com o conselheiro é partilhar, ou não, de suas limitações. Limitações essas que são históricas. Tão difícil de compreender quanto as razões do retorno de Tristão ao Brasil é compreender os benefícios da filha de um fazendeiro atingido pela emancipação dos escravos. Como pode ela ter algum lucro com isso? Como o banqueiro Aguiar consegue ter lucro com suas apólices, ou o que faz um futuro político português em plena Proclamação da República?

Apesar de Aires apresentar Tristão, por um lado, enquanto um personagem atencioso, polido, gentil; por outro, o seu comportamento vai sendo mostrado enquanto de caráter bastante duvidoso, principalmente em relação às suas intenções, como foi visto até aqui. No entanto, sua capacidade de manipular as pessoas, conforme esses interesses, ora é pouco notada, ora torna-se mote, ou uma espécie de refrão que ilumina a cena e lembra o leitor de quem é o jovem: “a política parece ser grande necessidade para este moço” (p. 48). E, relacionada a essa política, está uma certa instabilidade, por parte do

jovem, em tomar suas decisões. Em sua instabilidade, encontra-se não um defeito de caráter individual, mas uma habilidade necessária à política por ele empreendida. Sua forma ambígua, tão bem pontuada nas entrelinhas das construções textuais de Aires, é produto de suas intenções, inicialmente bastante obscuras. O jovem tem em sua duplicidade, bem ao estilo Pedro e Paulo de *Esau e Jacó*, exibicionista e manipuladora a forma de toda uma vida.

Tristão é o personagem que mais tem na duplicidade suas características acentuadas. Desde criança o jovem possuía duas mães – “tinha o pequeno duas mães” (p. 14) –; duas casas – “a meninice de Tristão foi dividida entre as duas mães, entre as duas casas” (p. 14) –; a vida dividida entre as duas formas diferentes de trato, a permissiva do casal Aguiar e as cobranças de D. Luíza Guimarães. Desde o princípio, o garoto mostrava bem o que queria – “preferindo um pouco mais a mãe postiça”. No entanto, a razão de o jovem preterir uma é construída pelo narrador à base de interesses: “a razão podiam ser os carinhos maiores, mais continuados, as vontades mais satisfeitas e finalmente, os doces, que também são motivos para o infante, como para o adulto” (p. 14). Assim como a vida adulta e seu retorno, as suas escolhas vêm do que possa vir a ser obtido. Vem do lucro fantasiado de retribuição ao amor maternal de Carmo. O fato de Tristão passar mais tempo na casa da mãe postiça é, em seguida, explicado por Aires: “Veio o tempo da escola, e ficando mais perto da casa Aguiar, o menino ia jantar ali, e seguia depois para as Laranjeiras, onde morava Guimarães” (p. 14). A relação afetiva é subsumida pelos interesses pessoais. Não há como negar que Tristão tenha no casal Aguiar uma relação afetiva, mas ativada conforme suas conveniências.

A duplicidade de Tristão perpassa toda a sua vida. Está em sua escolha profissional. O jovem, aos treze anos, tem no comércio uma possibilidade, mesmo que sendo unicamente vontade do pai, de carreira. Mas o moço “confessou-lhe [D. Carmo] que a sua vocação era outra” (p. 15). Bem ao estilo Brás Cubas, o jovem possuía outra vocação, se não verdadeira: “era o título que o atraía. – Quero ser doutor! Quero ser doutor!” (p. 15). Tristão torna-se médico. A faculdade de medicina em Portugal tão pouco lhe serviu para moldar a profissão, o jovem torna-se político. A forma volúvel com que vai se moldando sua vida é uma característica que não só aponta para sua capacidade de adaptação conforme às situações que melhor lhe convirem, como ilumina sua vida adulta e seu retorno dissimulado e cheio de interesses.

Pouco se sabe de suas posições políticas, se é que elas existam. Mas sabe-se o quanto podem ser voláteis. A sua habilidade de “ajustar-se a diferentes meios para lograr a obtenção do que deseja, mesmo assumindo posicionamentos, em princípios inconciliáveis” (TELES, 2009, p. 108) encontra-se em suas escolhas por toda a obra, seja na cruel relação afetiva com Dona Carmo e Aguiar, seja na relação de interesses com Aires. Tristão consegue captar a narrativa ao captar o conselheiro, e o jovem ardiloso sabe como trazer o velho diplomata para o seu lado. Não é acaso o fato de a aproximação de Tristão se dar de forma tão direta com Aires, a ponto de chamá-lo para ser padrinho de casamento em vez de convidar os pais postiços. Aires não se deixa envolver por completo. Seu discurso diplomático sempre trará uma segunda leitura, essa menos amenizada. O narrador, em anotação do dia 25 de março de 1889, trata de Tristão bem ao seu estilo, uma descrição que pode parecer elogiosa, mas que concentra todo o veneno da desconfiança. O conselheiro, em comemoração ao aniversário da Constituição, pensa em ir cumprimentar o imperador, mas recebe a visita de Tristão:

Outro assunto que nos prendeu também, menos que ela, foi a política, não a de cá nem a de lá, mas a de além e de outras línguas. Tristão assistiu à Comuna, em França, e parece ter temperamento conservador fora da Inglaterra; em Inglaterra é liberal; na Itália continua latino. Tudo se pega e se ajusta naquele espírito diverso. O que lhe notei bem é que em qualquer parte gosta da política. Vê-se que nasceu em terra dela e vive em terra dela. Também se vê que não conhece política do ódio, nem saberá perseguir; em suma, um bom rapaz, não me canso de o escrever, nem o calaria agora que ele vai casar; todos os noivos são bons rapazes (p. 103).

Tristão é ardiloso até mesmo para o também pouco confiável Aires. O moço só é possível ser apreendido em seus contrastes. Se, assim como o leitor, Aires não pode saber com precisão o que é o jovem político, algo de sua narrativa acentua uma característica fixa de Tristão, um atributo sobre o qual o jovem “se definia, com relação ao outro e às situações, como “conservador” ou “liberal”, o que era próprio da política, ‘vê-se que nasceu em terra dela e vive em terra dela’, diz Aires” (RONCARI, 2007, p. 185). Há uma caracterização do jovem bastante interessante e contrastante, em relação aos outros personagens, e que explica em parte não só a maleabilidade de Tristão como também o porquê de suas intenções ficarem sempre suspensas. Para ainda nos mantermos no pensamento de Roncari, as ações de Tristão no âmbito de sua vida social privada se

aproveitam da experiência adquirida na vida pública, sendo que a complexidade do movimento, no romance, é tamanha que a vida privada irá influenciar em sua vida pública, chegando a ponto de confundirem-se.

Dessa forma, a trama romanesca não pode se restringir às reais intenções do moço, sejam elas interessadas ou desinteressadas. Na história brasileira, tais intenções se misturam. Seus interesses políticos passam pela aprovação dos que estão dentro da vida privada familiar, assim como do apoio de outros tantos.

Pouco antes de voltar para Portugal, já casado com Fidélia, Tristão encontra Aires e tenta explicar o fato de estar deixando aqui os padrinhos. O que o jovem faz é aplicar o que foi aprendido na política em sua vida pessoal. Aires é um homem de muita influência política, frequenta a alta sociedade, tem acesso ao imperador e é próximo dos que promovem as carreatas, logo sua imagem perante a ele deve ser preservada. Em conversa particular, Tristão diz a Aires: “conselheiro, Fidélia e eu fizemos tudo para que a velha e o velho vão conosco; não podem, ela diz que está cansada, ele que não se separa dela e ambos esperam que voltemos” (p. 113). Em seguida, Tristão tira do bolso um bilhete que fala da eleição certa do jovem, o que marcaria a impossibilidade de seu retorno. Aires diz ao leitor: “Quis dizer-lhe que era esperar por sapatos de defunto, mas evitei o dito, e mudei de pensamento” (p. 113). Sua diplomática relação com o jovem não deixaria uma fala tão forte atravessar o momento. Apesar de pensar, Aires não diz. Mantém-se em silêncio e entrega o discurso ao rapaz: “– Confesso-lhe isto para que alguém que nos merece a todos dê um dia testemunho do que fiz e tentei para me não separar dos meus velhos pais de estimação; fica sabendo que não alcancei nada. Que quer, conselheiro? A vida é assim cheia de liames e de imprevistos...” (p. 113).

O tom áspero da fala de Tristão advém do fato de saber o que pensava o interlocutor. O abandono era certo, não eram “liames” e “imprevistos”. A conversa tem intenções claras, assim como eram as de chamar Aires para ser padrinho. A encenação, em parte, surge efeito. Tristão consegue fazer com que o velho conselheiro cumpra a missão de agir em favor do jovem casal. Apesar de Aires fazer isso, conforme as intenções premeditadas, a passagem do ocorrido para o diário traz, como em todo o romance, o seu relativo, as suas entrelinhas.

Em entrada no dia 29 de agosto de 1889, Aires inicia sua anotação relativizando tudo que havia se passado com “Engenhei o que pude” (p. 115), seguido da narrativa:

Engenhei o que pude. Falei do golpe que o moço recebeu quando desembarcou deputado, e viu misturadas as alegrias dos pais com as dos amigos políticos; devia dizer também que a primeira ideia de Tristão foi rejeitar o diploma e vir para Santa-Pia; mas que o partido, os chefes, os pais... Não fui tão longe; seria mentir demais. Ao cabo, não teria tempo. Os dous velhos ficaram fulminados, a mulher verteu algumas lágrimas silenciosas, e o marido cuidou de lhas enxugar.

Assim correram as cousas, a mentira e os efeitos. Os dous procuramos levantar o ânimo. Eu empreguei algumas reflexões e metáforas, afirmando que eles viriam este ano mesmo ou no princípio do outro; bastava saberem a dor que causava aqui a notícia (p. 115).

Os procedimentos de Tristão são, ao mesmo tempo, ratificados por Aires, em sua conversa com os Aguiares, e desconstruídos logo em seguida por objeções fantasiosas, visto boa parte delas serem inventadas e outras já de conhecimento de todos. O verbo empregado – “engenhei” – aponta para o fazer artístico em diversas camadas, mas uma delas ganha destaque, o fato de o narrador, escritor do diário, Aires usar o discurso conforme suas vontades. Ao leitor que veja o *Memorial* enquanto uma obra pacífica, ao aproximar-se desse final começa a perceber com quem está lidando. Aires tem total consciência da mentira que está contando, afinal não foi “golpe” algum o recebimento da notícia. A vinda de Tristão articula-se em grande parte à nomeada política, nunca rejeitaria o diploma. As lágrimas de Dona Carmo indicam muito mais uma espécie de reconhecimento da verdade do que propriamente da dor em serem abandonados. Daí o parágrafo seguinte trazer o esclarecimento “assim correram as cousas, a mentira e os efeitos” (p. 115). Correm as mentiras como correm seus efeitos: as lágrimas, a tristeza pelo abandono, a sensação de ter sido usada.

Therezinha Mucci Xavier, em seu *Verso e Reverso do favor no romance de Machado de Assis* (1994), ao tratar do jovem, pontua as incertezas que rondam a figura do moço, mas também suas certezas, essas parecidas com as que Dona Carmo tem no final da obra:

O procedimento de Tristão serve para explicitar essa incerteza e as dúvidas que cercam a narrativa. Retomando o discurso crítico de John Gledson, o noivo de Fidélia é a personagem mais suspeitamente interesseira do *Memoria de Aires*, “é hipócrita” e “cheira a cálculo”, além de ser indiciado pelo narrador como inconstante e volúvel (p. 104).

Assim, como Aires retira-se da casa do casal Aguiar, o narrador retira-se da narrativa, de forma sutil, deixando em suspense o memorial para ser reconstruído. A sinceridade suspeita de Aires deixa reticências ao término de cada anotação, possibilitando a construção da trama a partir, agora, da desconfiança não só em relação aos personagens como também do próprio narrador. O velho conselheiro é inundado pelos procedimentos do jovem ao mentir para o casal abandonado, uma superação “do velho pelo novo”, no dizer do próprio Aires: “se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos” (p. 115).

2.4. “É a abolição pura e simples”

Se, para Aires, a sua engenhosidade em dizer o que melhor pudesse agradar os Aguiares estava em mentir, mas não “mentir demais” (p. 115), algo em seu engenho soa frouxo e remonta, em parte, a um episódio bastante controverso. Na anotação anterior, em que Aires trata da escolha política de Tristão em detrimento de permanecer com os pais postiços, o narrador afirma: “devia dizer também que a primeira ideia de Tristão foi rejeitar o diploma e vir para Santa-Pia, mas que o partido, os chefes, os pais... Não fui tão longe; seria mentir demais” (p. 115). O “mentir demais” remete a uma passagem em especial, talvez percebida pelo próprio narrador: não há mais Santa-Pia para se voltar. Em 19 de abril de 1889, o conselheiro anota: “Tristão, a quem falei da doação de Santa-Pia, não me confiou os seus motivos secretos; disse-me só que Fidélia vai assinar o documento amanhã ou depois” (p. 106) e, em 28 de abril, “Lá se foi Santa-Pia para os libertos que a receberão provavelmente com danças e com lágrimas” (p. 107).

A doação da fazenda impede um possível retorno do casal ao local, ao contrário do que afirma Aires. Assim como há na doação espaço para as “danças” e as “lágrimas”, há espaço para uma dupla entrada interpretativa: uma falsa transferência da fazenda, afinal tal doação se dava para afastar as dúvidas em relação às intenções financeiras no casamento, pois apenas aos olhos da sociedade teria se dado tal processo, já que os documentos que seriam assinados “amanhã ou depois” nunca teriam sido assinados; ou a leitura de que a doação seria facilmente desfeita, pois com poucos movimentos a propriedade retornaria à posse de Fidélia.

O grau de manipulação que envolve o episódio e a própria escrita do texto apontam não para uma solução, mas para um problema que perpassa todo o romance, o qual só se torna um problema por ser brasileiro: o dilema de Santa-Pia é um dilema histórico, “é a abolição, pura e simples”. Talvez nem tão pura e nem tão simples, a abolição está na entrada do romance, na escolha do ano de 1888. Para além da mera importância de datar a narrativa, o evento histórico-social é trabalhado esteticamente por Machado, adentra a composição de seu texto de forma a muitos passar despercebida, como talvez tenha passado dentro da casa dos Aguiares.

Apesar dos personagens estarem muito pouco preocupados com o evento da abolição, todos estão ligados diretamente ao período em que estão inseridos e o seu momento histórico: a escravidão. Como boa parte do universo ficcional machadiano, o *Memorial* não possui escravos ou ex-escravos delineando o centro narrativo. No entanto, ao focalizar a vida burguesa urbana, Machado consegue reconstruir, artisticamente, o veio histórico que sustenta toda a vida econômica, política e social do país como um todo. Afinal, ao questionarmos o retorno misterioso de Tristão, estamos tentando entender a relação de interesses econômicos de um personagem que tem negócios obscuros a serem tratados aqui, mas que usufrui de seus privilégios na Europa. Nas palavras de Rafael de Bivar Marquese, em “Economia escravista mundial” (2018), “ainda que em ritmos descontínuos, a construção da escravidão brasileira na longa duração guardou estreita articulação com as diferentes conjunturas da economia-mundo capitalista” (p. 203), e não apenas com as fazendas cafeeiras de economia escravista.

A densidade que envolve o personagem que dá nome à fazenda, o Barão de Santa-Pia, ao tempo que transparece na narrativa por ser responsável pela mudança dos destinos de todos da trama, tem sua presença apagada pela ausência de uma participação direta. O acesso ao senhor de escravos se dá de forma mediada, basicamente por meio dos relatos de Campos. Apesar do acesso ao Barão não ocorrer de forma direta, alguns índices de sua personalidade são traçados de forma a buscar sancionar suas atitudes. Sua autoridade, construída a partir de suas posses e classe, abrange todos os níveis de sua relação, o que fica claro na passagem em que é descoberto o caso amoroso de Fidélia com Eduardo.

O pai de Fidélia, vindo à corte, teve notícia do caso pelo próprio irmão, que cautelosamente lhe disse o que desconfiava, e insinuou que era boa ocasião de fazerem as pazes as duas famílias. O barão ficou furioso,

pegou da moça e levou-se para a fazenda. Você não imagina o que lá se passou.

– Imagino, Imagino.

– Não imagina.

– Pô-la no tronco?

– Não, protestou Rita; não fez mais que ameaçá-la com palavras, mas palavras duras, dizendo-lhe que a poria fora de casa, se continuasse a pensar em tal atrevimento. (p. 17-18)

A violência esperada de Santa-Pia – “Pô-la no tronco” – é algo esperado visto sua condição de dono de escravo. O que se passava na fazenda para submeter os escravos, a partir do exercício da autoridade e do poder, ultrapassa os limites da senzala e avança pela casa-grande, contaminando toda a narrativa de autoritarismo e arbitrariedades. O Barão cumprirá a promessa de “nunca mais receber a filha nem lhe falar” (p. 18) mesmo após a morte de Eduardo Noronha, até o final de sua vida. Se Aires enxerga, mesmo que ironicamente, “Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia”, é para logo em seguida satirizar como se dão as relações políticas no Brasil, afinal “a única particularidade da biografia de Fidélia é que o pai e o sogro eram inimigos políticos, chefes de partido na Paraíba do Sul” (p. 06). Não se trata da adaptação de Shakespeare ao Brasil, mas de mostrar que aqui a questão política é tratada enquanto coisa familiar, tratada no âmbito privado: “[...] dizem comentadores que as famílias de Romeu e de Julieta eram antes amigas e do mesmo partido, também dizem que nunca existiram [...]” (p. 06). Apesar das atitudes de Santa-Pia parecerem radicais, o posicionamento do velho fazendeiro não é isolado. O pai de Eduardo também não aceita o casamento. O seu exercício de autoridade também ultrapassa os liames mercantis e econômicos, cuja base é a escravidão, para o controle da vida do filho.

Em anotação de 20 de março de 1888, Aires afirma ao Desembargador Campos que “parece que alguma coisa se fará no sentido da emancipação dos escravos, – um passo adiante, ao menos” (p. 20). Uma espécie de preparação para os episódios que estão por vir, ao tempo que também deixa marcada a posição de Aires em relação ao movimento: “um passo adiante”. Na próxima entrada no diário, uma semana depois, adentra novamente à narrativa Santa-Pia, agora bastante adoentado: “Santa-Pia chegou da fazenda, e não foi para a casa do irmão; foi para o Hotel da América. É claro que não quer

ver a filha. Não há nada mais tenaz que um bom ódio. Parece que ele veio por causa do boato que corre na Paraíba do Sul acerca da emancipação dos escravos” (p. 21). Se a questão da abolição está sendo debatida, é tema entre fazendeiros (Santa-Pia), banqueiros (Aguiar), desembargadores (Campos), pois nas ruas tudo anda normal, ao menos segundo Aires, que calmamente caminha pelo Largo do Machado, pela Matriz da Glória, pelo Catete e encontra, também muito calmas, Fidélia e Dona Carmo, até que: “grande novidade!” (p. 22).

Aires tratará do motivo da vinda do Barão, “a grande novidade!”, que pela interjeição cria no leitor a expectativa do anúncio do fim da escravidão. Porém, não. O capítulo mais longo é dedicado ao personagem opositor ao fim do sistema escravocrata e que dá vazão aos acontecimentos, mesmo que de forma sutil: “O motivo da vinda do barão é consultar o desembargador sobre a alforria coletiva e imediata dos escravos de Santa-Pia” (p. 22). O ato da “alforria coletiva” é questionado pelo irmão, uma vez que “condenava a ideia atribuída ao governo de decretar a abolição” (p. 22). O Barão irá responder, mas não sem antes vir um comentário de Aires para desestabilizar a importância da opinião do fazendeiro:

[...] obtive [Campos] esta resposta, *não sei se sutil, se profunda, se ambas as coisas ou nada:*

– Quero deixar provado que julgo o ato do governo uma espoliação, por intervir no exercício de um direito que só pertence ao proprietário, e do qual uso com perda minha, porque assim o quero e posso (p. 22, grifo nosso).

Não apenas para Aires o ato é confuso, para toda a sociedade da época a abolição tratava-se de uma questão de tempo. Não há sutileza nas palavras do velho escravocrata, muito menos algum grau de profundidade. De forma clara e direta há a defesa da manutenção sobre uma propriedade, o que Aires não enfrenta e se faz de desentendido. Sendo assim, a atitude de Santa-pia, ao que poderia parecer algo “sutil”, “profunda” ou “nada”, aponta para uma outra questão, a qual será problematizada por Fidélia e pelo próprio Barão: o que ocorrerá com a mão de obra no pós-abolição? Emília Viotti, em seu livro *Abolição* (2010), analisa uma questão muito próxima do que se passava na fazenda do Paraíba do Sul. Diz a historiadora:

A maioria dos fazendeiros continuava resistindo à abolição, pois ela significaria a perda de seus capitais. Muitos, no entanto, como já vimos, começavam a perceber que a situação se tornava cada vez mais insustentável. Alguns chegaram à conclusão de que só a abolição viria a pôr um paradeiro à desorganização do trabalho e à agitação. Preocupados com a fuga de escravos, um grande número apressou-se em conceder alforria condicional. Os escravos eram emancipados, mas assumiam a obrigação de trabalhar nas fazendas por um período que variava de dois a cinco anos (p. 120).

Santa-Pia sente a impossibilidade de manutenção do regime escravista enquanto forma de prover a necessidade de trabalho de sua fazenda. Os conflitos, manifestações, assassinatos de senhores de escravos, perda de lavouras, incêndios, todas as formas de sublevações estavam na nota do dia, o que chega a ser comentado por Aires em relação à Fidélia: “Quer-me parecer que ela teme menos a fuga dos libertos que outra coisa...” (p. 66) ou na passagem em que Campos fala da visita dele e da sobrinha: “iremos pelas férias, concluiu ele; provavelmente já o trabalho estará parado de todo; o administrador, que não tem tido força para deter a saída dos libertos até hoje, não a terá até então” (p. 66).

Ao tempo que os verbos usados por Santa-Pia sejam “posso” e “quero”, a carga semântica que ganha todo o parágrafo é a de arbitrariedade. “Não se discute aqui o mérito do ato do Estado, se é justo ou não, mas a soberania, que, pela ótica do barão, deve subordinar-se ao direito do proprietário privado e de sua vontade e poder” (RONCARI, 2017, p. 173), o que vai ser compartilhado por Aires com o leitor, ao dizer: “Será a certeza da abolição que impele Santa-Pia a praticar esse ato, anterior a algumas semanas ou meses ao outro?” (p. 22). Aires é omissivo, foge do confronto do conservadorismo do velho fazendeiro. O fazer-se de desentendido não deixa de ser aceite, pactuação de classe. O narrador passa seu comentário-dúvida para o “alguém”, esse que provavelmente seria qualquer pessoa que escutasse os argumentos do Barão: “A alguém que lhe fez tal pergunta respondeu Campos que não” (p. 22). Agora em discurso direto, uma forma de dar voz a alguém para explicar algo tão complexo e bizarro, Aires dá voz a Campos para esclarecer o irmão:

Não, disse ele, meu irmão crê na tentativa do governo, mas não no resultado, a não ser o dismantelo que vai lançar às fazendas. O ato que

ele resolveu fazer exprime apenas a sinceridade das suas convicções e o seu gênio violento. Ele é capaz de propor a todos os senhores a alforria dos escravos já, e no dia seguinte propor a queda do governo que tentar fazê-lo por lei (p. 22).

O que Campos aqui está chamando de “gênio violento” não é algo apenas de Santa-Pia, está em Brás Cubas, está em Dom Casmurro, está no dono de Arminda, está em Sinhá Rita. É o ódio, a violência de toda uma camada de proprietários cuja vontade não se submete ao interesse público. Tal arrogância, violência e prepotência caminham pela vida pessoal, como tratado anteriormente, chegando ao ponto de não ser possível a esses homens mais diferenciar o que são seus interesses, o que é o interesse do outro, o que são os interesses coletivos.

Redigido o documento de alforria, o Barão responde a questão de Aires, a de Campos, a do leitor, a de qualquer um que estivesse acompanhando a encenação: “– Estou certo que poucos deles deixarão a fazenda; a maior parte ficará comigo, ganhando o salário que lhes vou marcar, e alguns até sem nada, – pelo gosto de morrer onde nasceram” (p. 22). A fala é de tamanha crueldade que não há comentário, resposta ou qualquer outra coisa, Aires termina com a fala do pai de Fidélia suas anotações do dia.

O direito sobre a propriedade privada, conforme Santa-Pia, é unicamente do dono dos escravos. Sendo assim o fato de alforriar, ou não, está muito mais ligado a tal direito do que propriamente a uma questão humana. O ato é meramente formal, uma maneira de afrontar algo que, em poucos dias, seria feito pelo governo. Ao longo de todo o romance, as preocupações que os personagens do universo de Aires têm em suas vidas são relacionadas somente ao âmbito privado, sendo que os personagens que movimentam a vida política e econômica da obra ocupam-se de questões públicas conforme essas podem vir a interferir em seus interesses. Daí a passagem do ato das alforrias ser algo que parece fugir de tudo o que até então vinha sendo narrado, todo o tirar e colocar chapéus em jantares e encontros na casa dos Aguiares. Tal relação público e privado fica muito clara na tentativa de Campos em convencer o irmão de não dar liberdade aos escravos: “Campos teve uma ideia. Lembrou ao irmão que, com a alforria imediata, ele prejudica a filha, herdeira sua” (p 22).

A ideia de que os escravos seriam gratos à condição de escravos e por isso não deixariam a fazenda pode parecer, em um primeiro momento, ingenuidade. Entretanto, o

pensamento do Barão é síntese de uma época, cuja lógica está estruturada no exercício de um direito que só caberia ao proprietário. Brito Broca, em seu *Machado de Assis e a política* (1989), capta a lógica do senhor de escravos, que não via que seu direito era assegurado por uma lei completamente imoral: “Santa-Pia jamais veria que o espoliador era ele, beneficiando-se de uma lei universalmente condenada, que precisava ser abolida” (p. 58). Ao tempo que o pensamento do pai de Fidélia é de revolta em relação ao seu direito de propriedade não ser respeitado pelo governo, e daí fazer sua vontade ser cumprida por meio da alforria, esconde algo ainda mais profundo do que o caricatural – a certeza de Santa-Pia de que os ex-escravos permaneceriam em suas terras decadentes, seja por gratidão ou por um baixo salário, o que aponta a situação suscetível em que se encontrariam esses homens e mulheres após a abolição, o total abandono.

A saída das grandes fazendas, mesmo com a libertação, constituía uma experiência traumática. Abandonados, permanecer ou sair das grandes lavouras não era apenas uma questão de escolha, visto que, com a promulgação, as elites davam por completo seu compromisso de romper com o atraso. Os ex-escravizados deixavam de ser um fardo ao fazendeiro, visto que o trabalho escravo tornava-se cada vez mais caro e menos produtivo do que o trabalho livre de imigrantes. Emília Viotti Costa, em *Da Monarquia a República* (2010), sintetiza bem como tal processo havia se dado: “a abolição libertou os brancos do fardo da escravidão e abandonou os negros à sua própria sorte” (p. 366). Os antigos donos de escravos eximiram-se de qualquer compromisso com os libertos, assim como o Estado nada intermediou na mudança de regime. Não houve medidas públicas que dessem suporte às vidas que se lançavam agora na “nova ordem social”. Suas desvantagens frente aos imigrantes na disputa pelo mercado de trabalho os tornavam uma mão de obra desqualificada na cidade, fazendo-os permanecer à margem em uma situação de abandono e miséria tão próxima, ou pior, à da escravidão. O que Aires vê e prefere tratar como sendo “amor à sinhá” (p. 106), na verdade é a completa falta de opção.

Machado de Assis trata do tema de forma profunda. Percebe que o fim da escravidão não traria fim à espoliação. Muito pelo contrário, percebe que se tratava somente de um rearranjo em que os velhos detentores do poder sobreviveriam. As fazendas de produção extensiva, em poucos anos, voltariam a dar lucro, visto que a mão de obra de imigrantes atendia as necessidades de uma modernização que conservava. Ao dar forma literária ao verdadeiro sentido do movimento de passagem do sistema

escravista ao do trabalho livre, Machado historiciza, na própria letargia do romance, o processo histórico brasileiro. Dar voz à classe dominante é dar voz ao seu descaso com todo o processo que envolvia a Abolição, trazendo à tona o que as elites escondem, nas palavras de Lukács: “por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens” (2010, p. 19).

O Barão de Santa-Pia talvez seja dentre os personagens do romance o que melhor sintetiza sua época. Pertencente à oligarquia cafeeira do Vale do Paraíba, maior região produtora e uma das mais conservadoras, o velho Barão, ao tratar da alforria, traz consigo não só a questão da perda patrimonial dos escravos, como também a violação de seu poder senhorial:

No que tange ao Vale do Paraíba, a abolição da escravidão foi um golpe de morte para seus municípios mais antigos [Paraíba do Sul]. Nessas localidades, em que a cultura extensiva de café esgotara o solo desde fins da década de 1860, os plantéis de escravos, em sua maioria comprometidos como garantia de crescentes e impagáveis empréstimos junto a casas bancárias, eram o principal ativo de grandes fazendeiros (SALLES, 2018, p. 123).

Ao tempo que não esgote em si, mas na relação com os outros personagens, a carga viva e contraditória de sua classe, o pai de Fidélia está tão visceralmente ligado ao escravismo que “morre pouco depois da Abolição, sua morte simbolizando, no universo do romance, a derrocada da lavoura cafeeira fluminense” (FRAGELLI, 2007, p. 202).

Um pouco mais de um mês após a morte, a filha do Barão escreve à casa dos Aguiares informando a situação da fazenda, de que os libertos permaneciam; segundo Tristão, por amor à proprietária. Tal relação “amistosa” entre a senhora e os escravos ou libertos perpassa por vários momentos da obra, tais como “os libertos, apesar da amizade que lhe têm” (p. 66); “diz que a viúva tem muito prestígio entre os libertos” (p. 68); “uma vez que os libertos conservam a enxada por amor da senhora-moça” (p. 106); “parece que os libertos vão ficar tristes; sabendo que ela transfere a fazenda pediram-lhe que não, que a não vendesse, ou que os trouxesse a todos consigo. Eis aí o que é ser formosa e ter o dom de cativar” (p. 47). O mito de que a relação entre cativos e proprietários era amistosa

é reforçada por Aires a todo momento, chegando a afirmar que “desse outro cativo [de cativar] não há cartas nem leis que libertem; são vínculos perpétuos e divinos” (p. 47). A sua desfaçatez aproxima-se à de Santa-Pia e à de Tristão, a não dizer a mesma nota de descaramento de Brás Cubas.

Há uma razão de os libertos pedirem para que a fazenda não fosse vendida, pois seriam conseqüentemente expulsos dali e não teriam para onde ir, o que é seguido por uma relação tão cruel quanto a que se passa no episódio: a relação entre os termos “cativar”, característica da jovem em prender os libertos, e “cativo”, local que marca a impossibilidade dos ex-escravos de saírem dali, devido ao total abandono econômico-social, conforme aponta Darcy Ribeiro, em seu *O povo brasileiro* (2015):

O negro, sentindo-se aliviado da brutalidade que o mantinha trabalhando no eito, sob a mais dura repressão – inclusive as punições preventivas, que não castigavam culpas ou preguiças, mas só visavam dissuadir o negro de fugir –, só queria a liberdade. Em consequência, os ex-escravos abandonam as fazendas em que labutavam, ganham as estradas à procura de terrenos baldios em que pudessem acampar, para viverem livres como se estivessem nos quilombos, plantando milho e mandioca para comer. Caíram, então, em tal condição de miserabilidade que a população negra reduziu-se substancialmente. Menos pela supressão da importação anual de novas massas de escravos para repor o estoque, porque essas já vinha diminuindo havia décadas. Muito mais pela terrível miséria a que foram atirados. Não podiam estar em lugar algum, porque cada vez que acampavam, os fazendeiros vizinhos se organizavam e convocavam forças policiais para expulsá-los, uma vez que toda a terra estava possuída e, saindo de uma fazenda, se caía fatalmente em outra (p. 167).

Se em determinados momentos a escrita de Aires aproxima-se do desmascaramento, quando convém, por outro, sua cumplicidade é típica de sua classe. O que Fragelli (2007) vai chamar de “vaivém ideológico” é percebido por ele em outros momentos, como o citado acima, em que “valendo-se do paternalismo, a elite não deixa escapar a oportunidade de transformar cinicamente um crime histórico, de que é a autora – a escravidão e seu legado –, em motivo de enaltecimento de si mesma” (2007, p. 205). Isso em parte explica o mito da democracia racial brasileira, uma escravidão amena forjada pelas elites enquanto mecanismo para esconder a barbárie, a incivilidade e o atraso. É o que dirá Fidélia ao conselheiro, seu fiel dentro das artimanhas das ideologias de classe, ao tratar do pai: “Disse-me que ele é bom senhor, eles bons escravos” (p. 23).

Tal constatação leva o leitor a questionar não só as relações no romance, mas a própria história, no dizer de Emília Viotti: “como os brasileiros puderam ser cegos a tais realidades sociais, mas também por que eles intencionalmente definiram o Brasil como uma democracia racial. O que levou a negar que seriam preconceituosos? Que função tinha esse mito? Como era usado? A quem beneficiava? (COSTA, 2010, p. 371).

Boa parte dos responsáveis em construir tal imagem do Brasil enquanto democracia racial, a “escravidão não violenta”, foram os homens do Império: figuras públicas, a imprensa, escritores, pintores, viajantes e diplomatas. Aires assume esse papel com maestria. Sua carreira não só aparece enquanto forma de escrita do diário, aparece em seu papel social, afinal a prática da escravidão conferiu poder financeiro e político tanto ao governo quanto aos fazendeiros; logo, também aos que de ambos se sustentava. Aires, enquanto homem do mundo e consciente da cruel realidade brasileira, sabe que os libertos permaneciam em Paraíba do Sul em função do desamparo a que eram submetidos, uma forma de sobrevivência que aceitava as mesmas condições de quando escravos – a de violências.

CAPÍTULO III

“VIVENDO AQUELAS NOTAS QUE A MEMÓRIA HUMANA GUARDA IMPRESSAS” – CIRCUITO DAS MEMÓRIAS

3. “Vivendo aquelas notas que a memória humana guarda impressas” – Circuito das Memórias

Machado de Assis, ao compor o *Memorial*, constrói, enquanto procedimento estético, uma espécie de síntese formal que tanto ilumina a leitura de suas obras anteriores, quanto as incorpora concretamente enquanto experiência histórica. O autor, com seu típico refinamento, figura, em seu narrador, as armadilhas ideológicas que atravessam os planos compositivos de suas principais obras memorialistas – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. O jogo de indeterminações que estrutura o diário de Aires traz, em cada palavra, em cada sorriso de canto de boca, em cada gesto, as experiências sociais de seu narrador e de seus iguais de classe, pactuação que assegurou a Tristão a continuidade dos desejos e conveniências de seus antecessores.

3.1. “Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica” – Criação e refinamento: de Aires a Cubas

Ao contrário dos anos apocalípticos que poderiam ser esperados em um romance que se passa no tempo da Abolição, Machado de Assis constrói uma obra em que convivem, dentro de um marasmo, bem ao estilo dos mortos, uma despreocupação segura quanto à manutenção dos destinos sociais da elite e o desespero do abandono à própria sorte dos antigos cativos. Assim como Brás Cubas pouco se interessa com o destino do país, mesmo vivenciando um período de transformações, o fim da escravidão parece pouco alterar a rotina de Tristão, Fidélia e companhia.

Machado de Assis percebe que o fim da escravidão não implicaria grandes mudanças, que as retrógradas estruturas sociais e econômicas seriam rearranjadas de forma a manter o seu poder, assim como as que antecederam a escrita das *Memórias Póstumas*. Será, nessa obra, alçada ao centro do debate a relação das “virtualidades retrógradas da modernização como sendo o traço dominante e grotesco do progresso na sua configuração brasileira” (SCHWARZ, 2000, p. 226). Ao contrário de tentar tratar de uma possibilidade – essa inverossímil – aos mandos e desmandos dos ricos brasileiros, Machado lança-a ao cerne da obra. Uma possível leitura das memórias de Brás Cubas –

tipo social cuja conduta passa a ser esteticamente trabalhada enquanto procedimento narrativo – tem sua forma mais acabada nas memórias de Aires, cujo compromisso com os seus iguais afeta a totalidade do romance, nas palavras de Roberto Schwarz: “passados os anos, é notório que o fim do cativeiro não transformou escravos e dependentes em cidadãos, e que a tônica do processo, pelo contrário, esteve na articulação de modos precários de assalariamento com as antigas relações de propriedade e mando, que entravam para a nova era sem grandes abalos” (2000, p. 226).

José Paulo Paes afirma que uma análise interposta com as obras anteriores de Machado de Assis reforça a palidez das tintas do *Memorial*, uma espécie de ausência de brilho e vida da própria linguagem (1985, p. 13). Apesar do comentário bastante incisivo, em uma nota de pé de página, o crítico apresenta algo contrário, várias passagens cuja linguagem é trabalhada de uma forma ímpar. Paes, ao abrir este flanco comparativo-interpretativo, dá ao leitor uma possibilidade de leitura da obra enquanto avanços (ou retrocesso) técnico-formais em relação a um outro conjunto de memórias, as de Brás Cubas. Se, por um lado, a originalidade de seu texto dá-se de início no próprio título – “Um aprendiz de morto” –, por outro o desenvolvimento deixa a desejar no que tange à sua proposta comparativa, fixando-se em uma análise muito mais do *Memorial*, sem, contudo, em momento algum, perder sua maestria.

Avançando por essa possibilidade de entrada nas memórias do conselheiro Aires, encontramos dois narradores que se colocam enquanto escritores em uma situação privilegiada, não só econômica, como de distanciamento das amarras sociais, exercendo, conforme ambos, um poder caro aos homens de seu tempo: o de dizer o que se pensa, ou melhor, nas palavras do velho diplomata: “não é mau este costume de escrever o que se pensa e o que se vê” (p. 40).

Apesar de ser uma fala, em si, já bastante forte e elucidativa na leitura das anotações memorialistas, o que se segue torna a frase síntese das duas obras em questão: “e dizer isso mesmo quando se não vê nem pensa nada” (p. 40). Tanto o espaço da escrita pessoal e solitária do diário, quanto o das memórias pós-vida parecem ser o espaço para tal honestidade e sinceridade; contudo, como veremos, são espaços “envenenados”, para usar o termo de Roberto Schwarz (1997), carregados de interesses e vaidades sociais. Obviamente, não se darão da mesma forma. Brás Cubas é forma social e histórica anterior à matéria compositiva de Aires, daí até o forte cinismo do primeiro em relação à escrita

falseada e diplomática do segundo, mas em ambas há uma relação de resguardar os seus iguais.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, as memórias iniciam-se a partir do ponto que se aproximam os principais personagens das anotações de Aires, o fim. Suas anotações vêm depois não só da vida, como da própria morte, iniciando-se a partir de um ponto que o diferencia dos outros que aqui permanecem, para somente depois aproximar-se novamente, momento de reconstrução de sua vida. Eis uma apresentação das *Memórias de Brás Cubas*, para entender que, dentro do campo das memórias criadas por Machado de Assis, poderíamos estar falando de qualquer dos romances:

Embora muito solta, a forma do romance é biográfica, entremeadada de digressões e episódios cariocas. Passam diante de nós as estações da vida de um brasileiro rico e desocupado: nascimento, o ambiente da primeira infância, estudos de Direito em Coimbra, amores de diferentes tipos, veleidades literárias, políticas, filosóficas, científicas, e por fim a morte. Estão ausentes do percurso o trabalho e qualquer forma de projeto consistente (SCHWARZ, 2000, p. 63).

A feição social dos narradores muito pouco muda de um romance ao outro no conjunto das memórias, contudo a forma como Machado de Assis trabalhou cada uma dessas construções mais dizem a respeito das continuidades e rupturas, que, apesar de poucas, são o que fazem diferenciar as obras históricas brasileiras do que possa fazer crer o leitor desavisado que busca um padrão entre elas. Longe de condicionar tais obras unicamente às questões sociais e históricas, são muitos os fatores responsáveis pela feição dos romances, e aqui serão trabalhados alguns deles. No entanto, algo parece transpassar as memórias do morto Brás Cubas ao aprendiz de morto Aires, uma espécie de subordinação de tudo aos caprichos de seus narradores, entre elas da própria forma narrativa.

Em *Brás Cubas*, há um movimento espirituoso por parte do narrador cuja prosa, carregada de minúcias, aponta sempre para os detalhes e os efeitos imediatos, o que dificulta uma leitura do todo. Entretanto, a partir dessa necessidade de atenção sobre si mesmo, a cada proposição a fisionomia de Brás torna-se outra, para em seguida desmentir a anterior, para logo em seguida ser desconstruída também. A partir desse jogo de revezamentos sem mediações ou transições, vai tomando força o romance e apontando

para um conjunto cuja frequência de contrastes é a regra. A prosa aparentemente culta de Brás não deixa de ser parte desse jogo de bate-e-assopra cuja camada de respeitabilidade vai se desmanchando frente ao leitor, aos outros personagens e à própria estrutura romanesca (SCHWARZ, 2000, p. 63).

Aquilo que, nas *Memórias Póstumas*, poderia ser lido enquanto defeito, torna-se regra de escrita nos romances machadianos. O andamento da escrita de Brás Cubas ilumina algo que poderia passar despercebido até a última obra: não há fisionomias, quando isoladas, que deem conta de apontar quem é o verdadeiro Brás, Dom Casmurro ou Aires se não vistas dentro do todo. Entendido isso, conseguimos compreender que, aquilo que era a norma, a confiabilidade em relação ao narrador, é colocado em questão. O efeito será o deslocamento da realidade para o próprio ato de representar, sempre interessado. A questão não é mais saber qual seria a verdadeira fisionomia de Brás, diante das suas construções e desconstruções seguidas, mas de acompanhar o movimento arbitrário que se realiza por meio desse emaranhado de manifestações.

Em um par de capítulos bastante sintomáticos do romance, encontramos o jogo de mobilidade que estrutura a lógica formal do romance. São eles: “Triste, mas curto” e “Curto, mas alegre”. Retornando ao Brasil, Brás pinta um quadro poético em que contrasta as saudades da infância – “a rua, a torre, o chafariz da esquina, a mulher de mantilha, o preto de ganho, as coisas e as cenas da meninice” (MPBC, p. 59) – com a ausência de “sensação nova em relação à pátria política” (MPBC, p. 59). Não há como não reparar que, após anos na Europa, a sensação com seu retorno é de que não havia mudanças, apesar da concretude do passar dos anos. A tristeza de se retornar à pátria depois de tantos anos e se deparar ainda com a escravidão amalgamada no “preto de ganho”, colocado pelo narrador ao lado de coisas sem vida, é arquitetada em contraste com um período construído de forma bastante poética, mas que trata da imobilidade histórica que o assolava: “O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou voo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada do enxurro da vida” (MPBC, p. 59). A alegria do retorno se contrapõe ao sofrimento e morte da mãe, o qual é descrito com grande dor por Brás – “longa foi a agonia, longa e cruel, de uma crueldade minuciosa, fria, repisada, que me encheu de dor e estupefação” (MPBC, p. 60) –, para imediatamente encerrar o capítulo com um fecho que desmente toda essa dor, de forma bastante cruel: “Triste capítulo; passemos a outro mais alegre” (MPBC, p. 60).

Em seguida, Brás, com uma maquinada honestidade, fala do que era ele antes da morte da mãe, a mesma que havia tratado com tamanho desrespeito ao final do capítulo anterior: “Fiquei prostrado. E, contudo, era eu, nesse tempo, um fiel compêndio de trivialidade e presunção” (MPBC, p. 61). Continuando seu teatro de falsas verdades, o jovem, suspeitando talvez da crença do leitor em sua honestidade, afirma: “*Para lhes dizer a verdade toda*, eu refletia as opiniões de um cabeleireiro, que achei em Módena, e que se distinguia por não as ter absolutamente” (MPBC, p. 61, grifo nosso). O narrador busca convencer o leitor das razões de seu discurso vazio quando jovem, contudo, o mesmo discurso é mantido agora no momento de escritura do romance. Se, de um lado, a razão de seu discurso de trivialidades vem do reflexo das opiniões de um cabelereiro que não as tinha, do outro vem o contraste de ser ele um jovem recém-formado em Coimbra. Eis que Brás lança sua explicação de ser ele um homem, assim como o cabelereiro, sem filosofias:

não digo que a universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei como o latim, embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a História e a Jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação... (MPBC, p. 61).

Essa mesma mediocridade vai aparecer subjacente a toda vida de Brás, ora mais ornamentada, ora mais clara e objetiva. Se, por um lado, o autoritarismo do romance estrutura-se em partes na estrutura de construir e desconstruir, contar e recontar, dizer e desdizer, por outro terá a concretização de sua perversidade formatada na fina casca ornamental e fraseológica das citações e constructos literários. Tal relação foi observada por Roberto Schwarz (2000):

Assim, a narrativa passa do trivial ao metafísico, ou vice-versa, do estrito ao digressivo, da palavra ao sinal (o capítulo à moda shandyana, feito de pontinhos, exclamações e interrogações), da progressão cronológica à marcha à ré no tempo, do comercial ao bíblico, do épico ao intimista, do científico à charada, do neoclássico ao naturalista e ao chavão surrado etc. etc. (p. 31).

Tudo é usado em satisfação das veleidades do narrador, fazendo pouco dos conteúdos e das formas que aparecem ao longo da narrativa. Tudo é subordinado às suas necessidades de contar a história conforme seus anseios, até mesmo a ponto de um autorrebaixamento, desde que seja para logo em seguida promover um engrandecimento de sua figura. Se em um parágrafo o narrador apresenta-se completamente franco ao tratar de sua mediocridade, isso se dá apenas para, no capítulo seguinte, convencer de que no momento em que narra suas memórias ele é outro, seja pelas virtudes de defunto, ou pelas mudanças implicadas em sua vida adulta. Sua desfaçatez é construída de forma a convencer o leitor de que sua morte se tornou uma espécie de libertação das amarras que em vida o faziam ser o homem que decorava “as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto”. Caso reste alguma dúvida no leitor, Brás faz questão de esclarecer:

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 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” (MPBC, p. 61, grifo nosso).

Tem-se uma espécie de falso rebaixamento do Brás em vida para o seu enaltecimento no pós-morte, que também não deixa de ser falso. Sua maneira de dizer que nada havia que temer no outro mundo, de que sua distância da sociedade o isentava de tudo o que se passava anteriormente também é um mecanismo de ludibriar o leitor, bem ao estilo de Aires. Em suas palavras, diz o defunto autor:

Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despistar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há plateia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (MPBC, p. 61-62).

O tom das *Memórias* e a forma como se constrói a pseudo-honestidade de Brás Cubas não só gerou confusões em relação ao seu grau de compromisso com a verdade como em muitos casos passou uma ideia de arrependimento em relação ao que foi em vida. Seriam dois mundos, o primeiro deles apequenado pelas nuances da vida real e o segundo, livre e honesto, atribuído ao descompromisso típico dos mortos.

Assim como alguns fazem a leitura do *Memorial de Aires* enquanto um desabafo cheio de verdades e descompromissos com o social, visto o seu gênero diário íntimo e a condição de aposentado do narrador, foi feita a leitura das *Memórias de Brás Cubas* enquanto possuidor de um narrador isento das futilidades sociais, o que é desmentido já no capítulo de abertura do próprio romance, como observado por Roberto Schwarz (2000): o Brás defunto “é tão mesquinho e perseguido por vaidades sociais quanto o mais lamentável de suas personagens, o que está claro desde a primeira página, onde ele se resigna mal ao número diminuto dos presentes a seu enterro” (p. 60-61).

Não há dúvida de que há um princípio estruturante na obra em dividir duas formas de registro da realidade, um deles “de grande porte intelectual, outro mais acanhado, *manifestações ambos da mesma ordem de experiência, da mesma busca de primazia*, e que a superioridade do primeiro é atribuída por Brás Cubas à franqueza dos mortos” (SCHWARZ, 2000, p. 61). A relação entre as duas partes, a forma como se alternam, a maneira que se contradizem apontam para uma mesma direção.

Dentro dessa realidade bastante movediça, uma série de relações entre as obras em questão surge de imediato ao leitor, entre elas a relação até aqui tratada nas *Memórias de Brás Cubas* entre o Brás vivo e suas pseudoanálises isentas no pós-morte, assim como o Aires em sua vida cotidiana e suas pseudoisentas-análises de si e dos outros, essas últimas predominantes em seu diário. No entanto, o que aparentemente parece ser indefinição, a constante alternância de opiniões e diversidade de posições, torna-se uma constante que por muitas vezes se contrasta, mas nunca se exclui. Se, por um lado, encontramos tais oposições gerando uma espécie de agressividade perversa em Brás Cubas, por outro a falsa parcimônia, amalgamada em uma pseudodiplomacia de Aires, tem sua crueldade desmascarada em movimentos dentro do próprio diário, vide algumas das passagens em que os antagonismos de classe se intensificam, sintetizados no capítulo, aqui já trabalhado, da transferência da fazenda para as mãos dos cativos.

A figura de Brás Cubas se forma frente ao leitor conforme o avançar da obra também em dois movimentos – o primeiro deles natural à vida, que ele mesmo não deixa de ser desrespeitado, do nascimento ao momento da morte, e um que diz muito mais sobre o narrador: as suas ligações sociais. Seus relacionamentos são sempre mediados pelo interesse e por uma espécie de complacência por parte de seus pais e amigos. Mas com resistência pelo outro que se vê obrigado a aceitar seus mandos e desmandos. Se, por um lado, tem-se Prudêncio se sujeitando à forma bestializada com que é tratado, por outro encontramos a justificativa, em mesma chave, na impossibilidade de voz no próprio romance. A propriedade do escravo é colada à propriedade da primeira pessoa e sua possibilidade narrativa. Mas algo se deixa escapar, mesmo que por gemidos abafados pela crueldade de seu senhor. Machado consegue, em uma passagem da infância do “menino diabo”, reconstruir um mundo que figura o *modus vivendi* burguês, o qual tem em suas relações de poder com o jovem Prudêncio a síntese da tentativa do controle da vida alheia, mas que de uma maneira, ou de outra, escapa-lhe.

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, – algumas vezes gemendo, – mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um – “ai, nhonhô!” – ao que eu retorquia: – “Cala a boca, besta!” (MPBC, p. 15).

Apesar da existência de poucos personagens como Prudêncio, suas entradas no romance são avassaladoras e dão significado outro aos personagens altos. O contraste forma-se a partir do que é estabelecido na primeira frase do capítulo: “o menino é o pai do homem”, frase atribuída a um poeta. Em contraste ao homem da burguesia que cita poetas, há o que se tinha de mais bárbaro. Uma leitura desatenta pode declarar haver, por parte de Machado de Assis, um certo determinismo em tal passagem. O que não deixa de ser o cair nas armadilhas desse narrador, esse, sim, determinista. Ele que acredita em uma espécie de relação predeterminada com relação ao que foi quando criança para o que era na vida adulta, e seus exemplos surgem como uma forma de tentativa desse convencimento. Em uma outra leitura, o que se tem é um membro da burguesia carioca que busca convencer o leitor das impossibilidades históricas de uma capenga determinação impossível de se escapar. Machado satiriza tal visão, e só por meio de tal

movimento faz-se possível enxergar. Seria a sátira a responsável por estruturar tal relação, como já visto aqui em várias partes das obras, em que se passa do fatalismo, erroneamente atribuído ao autor, para um fatalismo burguês, esse, sim, cheio de interesses.

Mais à frente, Brás retoma essa relação de determinismo ao tratar do episódio em que encontra, depois de muitos anos, andando pelas ruas um “preto que vergalhava o outro” e que, diante dos reclames, respondia com a mesma frase que escutara na infância: “cala a boca, besta!”. Mais uma vez, o narrador prostra-se a convencer o leitor das impossibilidades de mudanças. Seria, segundo sua visão de mundo interessada, a vida apenas reproduções de algumas poucas relações sociais de poder. Como tudo nas *Memórias*, nada é gratuito. Mais uma vez, Brás Cubas põe-se acima de tudo e de todos e, apesar de Prudêncio já ser liberto, dá a ele ordens.

Parei, olhei... justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o *meu moleque* Prudêncio – o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

– É, sim, nhonhô.

– Fez-te alguma coisa?

– É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

– Está bom, perdoa-lhe, disse eu.

– Pois não, nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!

Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjeturas. Segui caminho, a cavar cá dentro uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre (MPBC, p. 76).

Uma leitura possível, e até bastante corriqueira, seria a de compreender a relação espelhada das normas da escravidão. Prudêncio seria um mero reflexo do próprio sistema escravocrata, o que em parte sabemos não estar errado. Entretanto, leituras como essa coadunam com o próprio Brás Cubas, pois reproduzem seu discurso desencantado. Outra leitura aponta para o episódio, bastante caro ao próprio Machado de Assis, enquanto uma construção, ao estilo Brás, cuja sátira aponta e faz luz a uma outra interpretação: a da violência estruturante.

Se, por um lado, há uma explicação condizente com o modo violento no qual a sociedade oitocentista produzia e reproduzia a violência escravista, a qual contaminava todas as camadas sociais, passando do privado ao público, das relações de exploração do trabalho pela barbárie às relações familiares, também dominadas por essa lógica, algo trabalhado no capítulo anterior e que, em *Memorial de Aires*, tem sua ênfase recaída nessa última parte, a vida familiar. Por outro, há uma chave de entrada no capítulo que aponta para uma crítica que é rasteira, a que parte do pré-determinismo das relações sociais, da escravidão enquanto uma mera reprodução de direitos sobre um objeto qualquer. Haveria uma espécie de essência, trata-se de Brás Cubas, do ser humano. Tal relação fica relativizada e, talvez, esclarecida, quando somos interpelados pelo capítulo seguinte. É uma passagem curta intitulada “Um grão de sandice”, bem ao estilo Brás Cubas. Lido fora do conjunto da obra, o capítulo pouco indica, parece mais um mero exercício da falsa erudição de Brás. Entretanto, dentro do conjunto da obra, da relação entre os dois capítulos e considerando esse jogo volúvel de Cubas, o capítulo anterior sobre Prudêncio, uma questão local, ganha dimensões maiores. Prudêncio é lançado em meio a um sentimento universal, ao da loucura, assim como ao de um célebre conquistador e fundador do Segundo Império Mongol. O capítulo trata do caso de uma pessoa que Brás havia conhecido:

Chamava-se Romualdo e dizia ser Tamerlão [...]

– Eu sou o ilustre Tamerlão – dizia ele – Outrora fui Romualdo, mas adoeci, e tomei tanto tártaro, tanto tártaro, tanto tártaro, que fiquei Tártaro, e até rei dos Tártaros. O tártaro tem a virtude de fazer Tártaros (MPBC, p. 77).

Ao final, ao propor ao leitor para deixarmos os Romualdos e os Prudêncios, a relação torna-se necessária. O chiste da passagem encontra-se no fato de o jovem ter se tornado Tártaro, guerreiro da Ásia Central, cuja característica principal é a barbárie, e ser resultado de ter ingerido muito tártaro – bebida derivada do suco de uva com propriedades medicinais. Tal como Romualdo torna-se selvagem por ingerir algo que o deixaria assim, teria ocorrido o mesmo com Prudêncio, uma vez que a selvageria dos maus-tratos aplicados a outro homem escravizado viria das doses que havia recebido quando ainda escravo. Partindo de algo já observado durante todo o romance, de que nas cenas em que há o aparecimento dos escravos há uma espécie de síntese da ordem social brasileira,

percebemos que não é possível uma leitura que leve a sério o narrador. Faz-se necessário um outro prumo, uma outra maneira de entrada na passagem, a qual aponta para o absurdo do olhar do senhor de escravos para com o escravo e com o pobre.

Considerar o fato de Prudêncio estar açoitando outro homem como uma mera reprodução do que havia recebido é um olhar muito mecânico do senhor para com a sociedade como um todo, visto ele mesmo se ver fora dessa lógica, mas aplicá-la em relação ao próprio leitor quando tentar impor sua interpretação da cena. Só conseguimos enxergar a complexidade de tais relações quando captamos a tensão em que se dá o romance das *Memórias*: a sátira. Lukács (2011), ao trabalhar com esse gênero, aponta para uma possível confirmação do que até aqui tentamos entender:

Na questão da forma sátira, a relação com o conteúdo de classe se expressa mais imediatamente do que na maioria dos problemas formais na literatura. A sátira é um modo de expressão literária abertamente combativo. O que é figurado na sátira não é o porquê e o contra o quê se combate, nem o próprio combate: é a própria forma de figuração que, em seu princípio e de modo mais imediato, assume a característica de um combate aberto (2011, p. 168).

Compreender como Brás atua enquanto narrador proprietário de escravos e da narrativa é entender a promiscuidade entre as vontades próprias, a vida familiar, as relações públicas, as festas cívicas e a escravidão enquanto traço da história brasileira dentro de uma lógica do capital que insere o Brasil na história mundial. Contudo, tais relações não estão dadas, são mediadas. Aqui estamos apresentando uma das formas de entrada no romance pela sátira, o que ora fica mais identificável, como no capítulo aqui trabalhado, ora um pouco menos.

Nas passagens em que as relações de Brás Cubas com os socialmente inferiores (as escravas de sua infância, Prudêncio, D. Plácida, Eugênia e Marcela) ficam mais evidentes, há um predomínio da lógica de dominação de classe, típica da sociedade escravista, sobre os pobres, dependentes e escravos que se torna praticamente impossível não reconhecer a força do romance enquanto figuração artística de algo que, mesmo na leitura mais superficial, também o atinge enquanto arbítrio do narrador. Entre os personagens, um parece estar saturado dessa lógica fundada no favor e da proteção interessada que os proprietários dispensam aos que não são escravos nem tão pouco donos

dos meios necessários à manutenção da própria vida. Costuma ser benefícios pessoais, compensações, que servem para o reconhecimento e a manutenção dessa relação de dependência e de algum interesse na prestação de serviços, esse sempre desqualificado e pautado em uma espécie de compromisso moral, tanto para com a manutenção quanto para distinguir-se socialmente. “Esse modo atrasado, digamos: pré-moderno ou pré-capitalista (ou anti-moderno), de comportamento de Brás Cubas e dos outros ricos, é justificado e legítimo por eles em nome do próprio atraso das relações sociais tanto quanto em nome das ideias modernas” (FACIOLI, 2002, p. 127). Ou seja, temos o que seria de absurdo dos caprichos e arbítrios de Brás Cubas, Aires, Dom Casmurro fundado em práticas da sociedade escravista e nas suas continuidades do pós-Abolição: a norma atinge tanto “as relações sociais próprias a essa sociedade quanto às ideias modernas, sendo estas, portanto, escandalosamente adaptadas a um funcionamento no atraso, aparecendo assim como extravagância e disparates” (FACIOLI, 2002, p. 127).

Ao tratarmos de tais relações, sempre de violência e perversidade, mesmo quando amparadas pelo véu da bondade, o interesse cínico de Aires em proteger os seus (Tristão, Fidélia e todos iguais a ele) ilumina as relações de Brás Cubas com seus iguais, o que implica práticas, ao mesmo tempo, diferentes e combinadas⁷ aos subalternos. Em passagem de um cinismo ao estilo Brás Cubas, Aires trata da solução final encontrada por Fidélia e Tristão para se livrarem da fazenda de Santa-Pia, fazenda improdutiva e com ex-escravos abandonados:

Fidélia chega da Paraíba do Sul no dia 15 ou 16. Parece que os libertos vão ficar tristes; sabendo que ela transfere a fazenda pediram-lhe que não, que a não vendesse, ou que os trouxesse a todos consigo [...] custou-lhe muito fazer entender aos pobres sujeitos que eles precisam trabalhar, e aqui não teria onde empregar logo. Prometeu-lhes, sim, não os esquecer, e, caso não torne à roça, recomendá-los ao novo dono da propriedade (p. 47).

Aires é complacente a ponto de tornar em virtude uma atitude vil, o total abandono dos antigos escravos da fazenda do pai à própria sorte. Omite as causas reais da venda da fazenda, assim como omite as razões do pedido de Fidélia para levá-los com ela para a

⁷ Diferentes e combinados por compreendermos que até mesmo as relações entre os iguais eram permeadas por uma lógica pautada na violência das relações sociais de uma sociedade essencialmente escravocrata.

corde, a situação dramática de abandono, não tinham condições econômicas, sociais e culturais para se adaptarem à nova situação de trabalho assalariado pautado na exploração à maneira da escravidão, porém com pressupostos outros: o do consumo. A partir dessa leitura, voltamos a Brás Cubas e encontramos o gérmen, senão a árvore inteira dos Brás Cubas, dessa solidariedade de classe.

Notamos que as relações de Brás com seus iguais implicam, em parte, práticas muito diferentes das aplicadas aos que dele dependem de forma mais direta, os subalternos, seja pela relação escravista, seja pela do favor. Em relação a esses, Brás reserva-lhes o que há de mais baixo, a submissão e o atraso. Já no que tange a seus iguais, notamos uma relação de complacência e solidariedade ao estilo Aires. Aqui há o oposto do que antes vinha se afirmando em relação aos pobres, porém, que também, em contraste, sempre o mantém em posição superior. Ao tempo que o narrador defende a superioridade de seus iguais, ele também é superior. Mas como nada é gratuito, tal superioridade é relativizada de forma a colocá-lo enquanto adiantado em relação a esses já superiores, o que dentro do todo tornam visíveis as marcas de atraso dos outros e de si mesmo. Tais relações ficam claras quando Brás ridiculariza alguns desses personagens de forma mais direta, como no caso do emblemático Lobo Neves. Esse guarda semelhanças com Brás de forma muito mais direta do que qualquer outro personagem do romance. Ambos de uma classe superior, com anseios políticos, apaixonados pela mesma mulher e cientes dos jogos sociais em que estão inseridos.

Lobo Neves é ridicularizado por ser supersticioso a ponto de ter recusado a nomeação ao governo da província de *** por ter sido ela publicada no dia 13:

Contou-me que o marido ia recusar a nomeação, e por motivo que só lhe disse a ela, pedindo-lhe o maior segredo; não podia confessá-lo a ninguém mais. “É pueril”, observou ele, “é ridículo; mas em suma, é um motivo poderoso para mim”. Referiu-lhe que o decreto trazia a data 13, e que esse número significava para ele uma recordação fúnebre. O pai morreu num dia 13, treze dias depois de um jantar em que havia treze pessoas. A casa em que morrera a mãe tinha o n.º 13. *Et coetera*. Era um algarismo fatídico. Não podia alegar semelhante coisa ao ministro; dir-lhe-ia que tinha razões particulares para não aceitar. Eu fiquei como há de estar o leitor – um pouco assombrado com esse sacrifício a um número; mas, sendo ele ambicioso, o sacrifício devia ser sincero... (MPBC, 135-136).

Brás, apesar de ridicularizar o seu opositor para mostrar sua superioridade frente ao atraso da superstição, não deixa de ser tão atrasado quanto. No início das *Memórias*, afirma “morri numa sexta-feira, dia aziago, e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou” (MPBC, p. 09). O que seria ridículo e atrasado em Lobo Neves é descrito por Brás enquanto uma forma de mostrá-lo como elevado e moderno. Porém, em perspectiva do romance como um todo, assim como a história brasileira e seus membros da elite, mostra-se tão atrasado e baixo quanto. O que ainda pode ser desenvolvido um pouco mais e promove um rebaixamento maior do narrador, visto que as razões de Lobo Neves enxergar o número treze enquanto mal agouro tem motivações concretas, enquanto as de Brás apenas baseiam-se em credices populares, para ele razões mais baixas ainda, assim como a suposta razão de sua morte: o emplasto. Tal relação supersticiosa voltará a aparecer no dia 31 de agosto de 1888 no *Memorial de Aires*: “Como eu ainda gosto de música! A noite passada, em casa do Aguiar, éramos algumas pessoas... Treze! Só agora, ao contar de memória os presentes, vejo que éramos treze; ninguém de então por este número, nem na sala, nem à mesa do chá de família” (p. 51).

O dia 31 (o contrário da quantidade de participantes), dia da anotação e um dia após o jantar, poderia ser o mote da lembrança de Aires para informar a quantidade de pessoas no jantar, assim como poderia ser alusão à data comemorativa dos três meses da abolição da escravidão e sua completa ausência nas conversas da casa: “conversamos de coisas várias” (p. 51). Assim como a quantidade de pessoas no dia em que Fidélia retorna à vida, visto a viúva ter nesse dia voltado a tocar piano, atividade que ela negara depois da morte do marido. Data bastante emblemática, levando em conta o fato de também ser considerado agosto mês supersticioso e de carga negativa, mas que ao mesmo tempo parece não trazer em si nada de mais, uma espécie de significante vazio bem ao gosto do narrador, mas que dentro da vida dos homens e mulheres no tempo, pode indicar vida, superstição, cativo ou liberdade.

No fio da balança, estão Brás, Aires e Lobo Neves, sendo que a tentativa de Brás é sempre fazer pender para o seu lado. O que o narrador não percebe, e que Machado muito bem constrói, é que esse pender da balança, ao contrário do que faz crer Brás, o traz para baixo como em suas medidas na vida real. Se superstições são legados do atraso em que se vive no Brasil, ao contrário do esclarecimento no Velho Mundo, Brás então é parte dele, e tem toda sua trajetória pautada por ele. Afinal o destino de sua vida encontra-se fora de seu controle; seu destino político e amoroso será decidido pela mera inversão

dos supersticiosos números para 31, dia em que Lobo Neves é novamente nomeado e aceita o cargo. Sua altivez supera o limite do aceitável em relação a Lobo Neves e sua tentativa de ridicularizar o marido de sua amante quando levamos em consideração que toda a narrativa é colocada em xeque, visto que sua condição de morto – e nevrálgica na construção do romance – só existe por algo que ele tanto ridiculariza.

Brás Cubas perdeu a vida, ou melhor, explica sua morte com a superstição do emplasto, do golpe de ar, da sexta-feira, do mês de agosto, apresentando-se, contudo, em vantagem, perante o leitor, através da *ideia grandiosa e útil* de inventar o mais que ridículo emplasto antihipocondríaco. A falsa ciência de Brás seria sua superioridade frente a Lobo Neves [...], embora fossem ambos supersticiosos. Assim igualados no atraso, Brás seria mais moderno porque adepto da ciência... Tratando-se dessa “ciência do emplasto” sua superioridade é apenas uma compensação imaginária (FACIOLI, 2002, p. 131).

O narrador, ao tempo que se diferencia, iguala-se. Promove um movimento que se autodestrói. Em que pese estar se diferenciando do atraso, mostra-se parte do atraso. Suas pretensões de superioridade tornam-se compensações meramente imaginárias frente a uma suposta adesão às ideias modernas, mas que não deixam de ser ridículas tanto quanto as que busca rebaixar, mostrando assim o seu tom de burla. O tom interessado presente em *Memorial de Aires*, que Schwarz enxergou enquanto poesia envenenada de *Dom Casmurro*, é parte fundamental da estrutura de *As Memórias Póstumas*, os vermes a que são dedicadas as memórias roem o corpo por dentro.

As relações sociais tornam-se mais intensas conforme os anseios e desejos do narrador. Sua promoção ou rebaixamento frente ao outro ocorre sempre em um jogo de interesses, mas que mantém separações nítidas quando em relação ao outro de classe. Se em relação aos seus iguais Brás, Aires e Bento apresentam critérios e práticas bem diferentes dos aplicados aos subalternos, mesmo demonstrando toda indulgência pífida com quem elas se dão, será no contraste dessa relação que encontraremos muito sobre os narradores. Retomemos o episódio do fatídico número 13.

Continuamente ao fato de Lobo Neves ter desistido do cargo de província devido à data de sua publicação, Brás tratará de construir uma comparação entre as superstições de Dona Plácida, ridicularizando-as e delimitando as diferenças das do suposto rival:

Duvidava da superstição, sem chegar a rejeitá-la. Essa persistência de um sentimento, que repugna ao mesmo indivíduo, era um fenômeno digno de alguma atenção. Mas eu preferia a pura ingenuidade de Dona Plácida, quando confessava não poder ver um sapato voltado para o ar.

– Que tem isso? Perguntava-lhe eu.

– Faz mal, era a sua resposta.

Isto somente, esta única resposta, que valia para ela o livro dos sete selos. Faz mal. Disseram isso em criança, sem outra explicação, e ela contentava-se com a certeza do mal.

Já não acontecia a mesma coisa quando se falava de apontar uma estrela com o dedo; aí sabia perfeitamente que era caso de criar uma verruga.

Ou verruga ou outra coisa, que valia isso, para quem não perde uma presidência de província? Tolera-se uma superstição gratuita ou barata; é insuportável a que leva uma parte da vida. Este era o caso do Lobo Neves com o acréscimo da dúvida e do terror de haver sido ridículo (MPBC, p. 114).

As superstições de Dona Plácida são vistas enquanto mera ignorância, fruto de informações também inocentes e inofensivas vindas da infância. Serve de mote apenas para comparação com Lobo Neves. Mesmo que esse seja inferiorizado em relação a Brás Cubas, o narrador faz questão de diferenciá-lo de Dona Plácida. Mesmo que existam diferenças entre o marido e o amante, socialmente são parecidos e as comparações em relação a Dona Plácida salientam tais diferenças, a ponto de infantilizá-la, diminuindo-a, assim como as crenças populares. Crenças essas de que o seu trabalho talvez possa um dia lhe dar condições de uma vida digna, mas que, na obra, é também desmistificado. Afinal, a pobre mulher mesmo trabalhando mais do que todos os outros personagens – “Fazia doces, que era seu ofício, mas cosia também [...] ensinava algumas crianças do bairro” (MPBC, 101) –, trabalha apenas para sobreviver. Sua condição é de pessoa livre, mas tem suas crenças de liberdade podadas tanto pela mãe – “Queres ser melhor do que eu? Não sei donde te vem essas fidúcias de pessoa rica” (MPBC, p. 101) –, momento em que a moça nega o destino arranjado pela mãe, o casamento com o dono da venda, quanto pelas próprias relações sociais que vão estruturando sua vida, e que só a partir delas a impedem de “acabar na rua, pedindo esmola” (MPBC, p. 102). São elas as relações de dependência – “Felizmente, Iaiá me protegeu, e o senhor doutor também” (MPBC, p. 102).

Conforme o determinismo de Brás, o destino de Plácida não pode ser mudado. Sua crença nisso é tão infantil quanto a de crer em sapatos virados. Aos poucos, a luta de uma vida toda vai se concretizando contra sua vontade. Sua luta em não faltar aos bons costumes e de não cair na miséria se encontra e se une em suas contradições. Diante das impossibilidades da vida, a senhora vê-se frente “ao amante de uma mulher casada” (MPBC, p. 101) aceitando o papel de alcoviteira, o que mesmo assim não impedirá o seu destino trágico, o abandono à sorte que tanto a amedrontava, a indignação da vida presente na hora da morte. “Em suma, a vida honesta e independente não está ao alcance dos pobres, que aos olhos dos abastados é presunçoso quando a procura, e desprezível quando desiste” (SCHWARZ, 2000, p. 107). Tal contradição domina todas as passagens em relação à vida de Dona Plácida, mas é intensificada em um golpe de cinismo e ódio a esse outro que deixa clara a face que Brás Cubas tentava esconder:

– Aqui estou. Para que me chamastes? E o sacristão e a sacristia naturalmente lhe responderiam: – Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia (MPBC, p. 81).

Não há disfarce, não há eufemismos. Apenas uma vida contada em poucas linhas, que na visão de Brás parece ser um eterno avançar e retroceder, um caminho que ele sabia que não levaria a nada. Uma vida de trabalho, mas sem reconhecimento social algum. Seus esforços não têm compensação material e nem moral. Segundo Roberto Schwarz, “do ponto de vista do realismo brasileiro, Dona Plácida compõe um tipo capital, e já ficaram indicadas a sua generalidade de classe e a correspondência com a estrutura social do país” (2000, p. 107). Se, por um lado, o escárnio de Brás Cubas em relação a Dona Plácida aponta para uma vida sem sentido, por outro a vida aponta para Brás essa mesma ausência. O olhar do narrador aponta a falta de sentido na vida de Plácida por não encontrar-lhe uma finalidade, afinal seu trabalho é esvaziado de sentido social. Sendo assim, o ócio da vida de Brás está na mesma chave. Sua crença está na produção e reprodução da pobreza, daí a vida cíclica atribuída por ele à vida de Dona Plácida. Contudo essa reprodução social barata lhe escapa. Brás esquece-se de que a história

permanece, de que seus encontros com Virgília ocorrem graças a essa estrutura que ele ridiculariza e, talvez, de que o próprio romance só tem a sua existência, o contar essa vida também inautêntica de Brás, por ter sua história, quando em vida, estruturada a partir das desgraças da vida dessa personagem que ele tanto abomina. O que Brás afirma ser bondade tem na inversão a ordem do dia. Diz o narrador: “e raciocinei então que, se não fossem os meus amores, provavelmente Dona Plácida acabaria como tantas criaturas humanas” (MPBC, p. 103). A manipulação do discurso por Brás Cubas é menor do que aponta a história, do que aponta a vida. Ao contrário de sua crença em sua superioridade social e moral, “seus amores” são construídos e estruturados, só possíveis pela inviabilidade da vida de tantas criaturas humanas como Dona Plácida.

Enquanto Brás fica a “olhar para a ponta do botim” (MPBC, p. 102), essa espécie de olhar para ponta do nariz, esse distorcer a realidade, esse encontro com sua intimidade, “o homem rico admite sem dificuldade a dimensão funcional da miséria, cuja finalidade na terra, se existe, é de lhe proporcionar vantagens” (SCHWARZ, 2000, p. 10). A composição da personagem de Dona Plácida move todo um aparato estético que vai desde o mais excessivo cinismo do narrador e suas fatalidades circunscritas por uma espécie de Naturalismo, até uma espécie de absurdo que faz rir ao leitor, tamanho o descaramento de Brás Cubas. Se, por um lado, Machado de Assis parece estar construindo uma narrativa cujos absurdos de seu narrador permanecem nos fenômenos sociais, em uma aparência quase pautada em providências e destinos, vide as explicações do narrador, por outro torna esses absurdos uma espécie de traição de classe, cujas relações e interesses faz da pobreza de Dona Plácida parte de um jogo de interesses, por sua manutenção, dentro da cultura brasileira oitocentista. Se a pobreza encontra-se dentro de um ciclo funcional, tratá-lo enquanto absurdo seria inverossímil, visto sua função existir e ter sua finalidade realizada na desgraça do outro.

A discrepância entre o discurso de Brás ao tratar da vida de Plácida e o seu real conteúdo anuncia a força satírica da escrita de Machado, o que pode apontar em um primeiro momento para o absurdo. Mas, em uma segunda leitura, para um espelhamento social de reflexo sem original, o que só

atinge o efeito típico precisamente na medida em que faz coincidir a essência e o fenômeno; mas deve ficar claro que esta coincidência imediata (e, ao mesmo tempo, contraditória) é obtida por meio do

contraste entre, por um lado, os detalhes não típicos, e, por outro, a verdade do conteúdo, a exatidão do conjunto da composição (LUKÁCS, 2011, p. 177).

Esse vaivém ideológico observável nas *Memórias de Brás Cubas*, torna-se menos perceptível no *Memorial*. No entanto, constitui-se enquanto elemento central para entender as passagens dedicadas à Abolição e suas consequências. Se, na narrativa de Brás, personagens como Dona Plácida, Prudêncio e Eugênia se sobressaem por terem formalizado em suas relações com os ricos as consequências nefastas cuja estrutura social brasileira lograva aos que deles dependiam e tais relações são relativamente numerosas; nas memórias de Aires, tais relações são diminuídas, em quantidade, e intensificadas, gerando com isso possibilidades maiores de o leitor cair nas armadilhas do narrador. Em passagem do dia 15 de abril de 1889, o diarista, após tratar dos planos de Tristão de passar a fazenda aos antigos cativos para trabalharem para si, diz:

Parece que D. Carmo não me achou graça à exclamação, e eu mesmo não lhe acho graça nem sentido. Aplaudi a mudança do plano, e aliás o novo me parece bem. Se eles não têm de ir viver na roça, e não precisam do valor da fazenda, melhor é dá-la aos libertos. Poderão estes fazer a obra comum e corresponder à boa vontade da sinhá moça? É outra questão, não se me dá de a ver ou não resolvida; há muita outra coisa neste mundo mais interessante (p. 106).

A graça e o sentido que Dona Carmo não encontra, e muito menos o próprio Aires, são tributários da própria indiferença social de ambos. O leitor encontra um elemento que está dado o tempo todo no texto e que para o narrador e os personagens é ignorado, ou melhor, que fingem ignorar: a responsabilidade da classe dominante para com o futuro dos libertos. A troça é de mau gosto, não faz rir a ninguém, a não ser os que lucram com toda a situação, mas Aires, arditamente, esconde acharem graça. Por um lado, acreditam, conforme as estruturas das sociedades modernas, que os ex-cativos têm de dar conta de suas próprias vidas, por outro devem manter uma espécie de dívida moral para com a sinhá, o que em si já seria um absurdo. Tal desejo de independência e dependência em relação aos antigos escravos denota bem o caráter arditoso das formulações de Aires, assim como aponta a crueldade que emana de seus iguais, bem ao estilo Brás Cubas com D. Plácida e Prudêncio.

Contudo, há uma certa diplomacia interessada nas anotações de Aires que fogem do que seria o estilo de Brás Cubas. O velho diarista chega a elaborar a questão que o leitor poderia colocar à situação: “Poderão estes fazer a obra comum e corresponder à boa vontade da sinhá-moça?” (p. 106). No entanto, não a esgota. É apenas “outra questão” e “há muita outra coisa neste mundo mais interessante” (p. 106). Entendido que o “autor satírico combate sempre uma situação social, uma tendência da evolução social; mais concretamente, ainda que nem sempre os próprios autores estejam conscientes disso, ele combate uma classe, uma sociedade de classe” (LUKÁCS, 2011, p. 180), seja a dele mesmo ou a outra, e visto o papel central da sátira na leitura da obra, cabe ao leitor a questão que mostra o tamanho real desses personagens: com as condições de total abandono, como seria possível aos antigos escravos, sem capital, sem material, sem dominar todas as etapas de produção, sem formas de venda da produção, com terras quase exauridas, promoverem o próprio sustento?

As indagações de Aires, em relação ao destino dos libertos, assemelham-se muito ao discurso de Brás em relação a Dona Plácida. Os destinos dos personagens estão inscritos em um ciclo regular de exploração e proveito, sendo que Aires faz uso de uma estratégia bastante peculiar ao romance. Aires suspende o que seria uma espécie de reflexão final, forma essa de mascaramento de seus interesses e de defesa de Fidélia, Tristão e todos os outros iguais a ele. Há uma espécie de suspensão, muito próxima da volubilidade de Brás Cubas, porém muito menos intensa e perceptível, que retira todo o potencial crítico da situação: “menos do que sugerir uma verdade oculta, a prosa ‘abafa’ uma realidade evidente” (FRAGELLI, 2014, p. 143). Seriam as insinuações de Aires muito mais uma espécie de neutralização das possíveis críticas do que abertura a uma possível denúncia.

3.1.1. “A sombra da sombra de um assunto”

As memórias do diarista Aires, ao longo do tempo, ganharam um lugar bastante comum, o de serem elas inapreensíveis. Ora eram classificadas como partes de um romance “claro, simples, meigo e bom” (1908, p. 470), nas palavras de Medeiros e Albuquerque no jornal *A notícia*; ora como “retorno à concepção romântica”

(PACHECO, 1963, p. 62); ora como uma obra menor, digna de um tédio com “T” maiúsculo: “Aires? Fidélia? Tristão e o casal Aguiar? Só vejo um personagem – o Tédio” (MEYER, 1975, p. 50). Seriam as anotações de Aires, conforme sugere Gilberto Pereira Passos (1996), avessas à asserção e pautadas em indeterminações: “entre a possibilidade de afirmar ou apenas sugerir, a ficção que envolve Aires escolhe a segunda” (1996, p. 160). Partindo dessas possibilidades de leituras, de fato bastante comuns e possíveis, porém, ao nosso ver cúmplices do narrador, avançaremos pela imagem talvez mais utilizada enquanto síntese da obra: “a sombra da sombra de uma lágrima...” (p. 50). Imagem essa construída por Aires para descrever o que teria visto no rosto de Fidélia e que nutriria, conforme o diarista, em si a imagem da impossibilidade da apreensão da realidade.

O principal responsável por gerar no leitor a sensação de indeterminação é o mesmo que historicamente possuía interesse que essa não fosse apreendida, captada, entendida como parte de um processo social e possível de ser alterada. Aires, enquanto narrador e parte desses interessados, constrói um texto em que nada parece ser exatamente o que pretende ser, nem tão pouco aquilo que apenas poderia ser. Por um lado, como já visto em capítulos anteriores, há uma espécie de jogo de mascaramento e desmascaramento, de cobrir e descobrir, cujo movimento gera uma atmosfera de que, em cada gesto, fala, olhar, há um ponto de fuga, o qual aponta para fora do dito. Ainda dentro dessa estrutura, a fim de que o leitor não seja puxado para o interior das indefinições, das generalizações a que tantos foram compelidos, uma nota fora desse canto bastante sorrateiro deve romper essa melodia harmônica e interessada. Fuga apreendida, desde *As memórias póstumas de Brás Cubas*, e que, em muitos momentos assumida enquanto indeterminação do romance, lida dentro da experiência histórico-social brasileira, pode ser melhor compreendida e determinada a partir do instante em que entendemos a posição social, de classe, do narrador e sua relação com os personagens.

Compreendido isso, o que seria a “sombra da sombra de uma lágrima...” ganha materialidade. O romance passa a ser forma de captação da realidade, não apenas captando a “sombra”, mas um todo estruturado nas indeterminações interessadas, que recusa o falseamento do objeto, que não fica apenas em sua essência ou apenas no fenômeno, nos termos de Lukács; mas que é capaz de fazer aparecer, a partir dos contornos dessas lágrimas, os contornos reais do rosto que as possui, mostrando assim os seus contornos singulares, bem como as forças históricas atuantes, os interesses de narrar

uma história em que não há mudanças de vidas fetichizadas, cuja estrutura dita moderna é estruturada em uma forma que remete ao que há de mais arcaico.

Para compreender como se dão os interesses dentro dessas memórias interessadas, dessa depuração do passado e ausência premeditada de futuro, o diplomático falastrão, parte da tradição de Brás Cubas, deixa-se ver no reflexo do reflexo:

Aí está; tinha resolvido não escrever mais, e lá se vai uma página com a sombra da sombra de um assunto. Também se foi verdadeiramente lágrima, foi tão passageira que, quando dei por ela, já não existia. Tudo é fugaz neste mundo. Se eu não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro Eclesiastes, à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro. Já dizia ele que nada era novo debaixo do sol, e se o não era então, não o foi nem será nunca mais (p. 50).

Aires, em um primeiro momento, parece escapar ao leitor, ser ele mesmo a “sombra da sombra de um assunto” (p. 50). Não se vislumbram os seus interesses e, em alguns momentos de puro interesse pessoal, ele parece entregar ao leitor a mesquinhez de Tristão, Fidélia e até de Dona Carmo. Contudo, sua forma de escrita sempre aponta para uma ausência de síntese, nas palavras de Fragelli, uma “dialética frustrada” (2014, p. 154). Uma espécie de construções diplomáticas que contam algo, ao tempo que apontam, ainda dentro de sua escrita, um próprio envenenamento, o que muitas vezes pode parecer, e faz isso também, colocar em xeque alguns dos personagens. No entanto, o terceiro movimento, o que poderia apontar para o leitor algo de mais concreto sobre as situações ou sobre os personagens, é suspenso, ou esvaziado, ou vira assunto de antiquário, pertencente a um passado sem importância.

Pedro Fragelli também percebe, em seu “As formas da traição” (2014), uma espécie de “armar e diluir contradições” (p. 157), o que explicaria, em parte, o sentimento tratado no início do capítulo, o de que seria a obra um amontoado de indeterminações. Tal aparência de incompreensão é um procedimento não só estilístico, mas que encontra em suas indefinições uma operação de preservação da imagem da classe dominante carioca do final do século XIX, a qual inclui, é óbvio, o próprio narrador.

Tais procedimentos dissolvem o romance numa atmosfera de ambiguidades e ambivalências que suspende o conhecimento. Não

obstante, a prosa de Aires é uma prosa raciocinante, que procura identificar – ou melhor, finge procurar – os limites e a verdade dos objetos que observa. Previsões, hipóteses, cálculos, dúvidas e explicações são alguns dos procedimentos de uma consciência narrativa aparentemente vigilante e distanciada, que torna entretanto inapreensível, por meio de seu desenvolvimento, mesmo, a realidade para a qual se volta, produzindo abstrações nas quais a distância, a clareza e a distinção, princípios básicos da razão – e da prosa –, são diluídos em formas vazias e enganosas de *coincidentia oppositorum* (FRAGELLI, 2014, p. 157).

Em primeiro instante, o que temos é apenas um recurso literário. O seu resultado ganha força quando nos aproximamos do seu desempenho dentro da obra. Uma vez entendido ser o narrador parte interessada da história, os seus procedimentos, que até então poderiam ser somente literários, deixam de ser isentos e tornam-se manobras interessadas ao estilo Brás Cubas e Dom Casmurro. Nessa leitura, há desacordo entre a forma e o suposto desinteresse romântico de Aires; desinteresse esse de aposentado supostamente distante de todas as amarras das relações sociais. O que seria, conforme Aires, a depreensão da realidade por meio de sua prosa, torna-se apenas instrumental interessado.

O riso, diante dessa figura pega em ação, diminui o seu tamanho a ponto de o respeitável conselheiro do imperador e diplomata aposentado, cuja vida toda se passou na Europa, tornar-se bem menor do que ele mesmo se pinta. O *Memorial*, nessa perspectiva de intensificar e afrouxar situações promovendo uma espécie de esvaziamento, transforma o que é fingimento em sinceridade, o que seria traição em fidelidade.

Em entrada no diário do dia 9 de janeiro de 1889, tem-se nítido como o narrador consegue orquestrar o movimento interessado. Aires, depois de todos os ocorridos – a perda de Fidélia para Tristão –, narra, de forma bastante acusativa, a contradição da viúva:

Quem sabe se não iríamos dar com a viúva Noronha ao pé da sepultura do marido, as mãos cruzadas, rezando, como há um ano? Se eu tivesse ainda agora a impressão que me levou a apostar com Rita o casamento da moça, poderia crer que tal presença e tal atitude me dariam gosto. Acharia nelas o sinal de que não ama a Tristão, e, não podendo eu desposá-la, preferia que amasse o defunto (p. 90).

Aires organiza a narrativa conforme seus interesses. Na passagem, aparentemente, o narrador parece jogar todas as cartas da hipocrisia que sondava a viuvez da jovem. Estaria Fidélia, agora apaixonada por Tristão, mais uma vez frente à sepultura do marido, o que demonstraria ser um jogo cênico tal qual o de há um ano atrás. A situação coloca em questão o caráter da jovem e também o do próprio Aires, bem como o sentimento de inveja com relação a Tristão. Aires revela que preferia que ela não amasse o jovem e se mantivesse fiel ao defunto, o que também foi colocado em dúvida. O movimento do texto aponta para a intensificação das contradições dos personagens. Entretanto, o conselheiro o rompe, de forma a manter, mesmo que transgredindo toda a lógica textual construída por ele mesmo – moral e formal –, o que poderia ser uma espécie de síntese, faz o texto girar em falso: “tudo poderia existir na mesma pessoa, sem hipocrisia da viúva nem infidelidade da próxima pessoa” (p. 90). O acirramento das forças desmancha-se. O vácuo a que é lançado a prosa, é lançado o leitor.

O ritmo da prosa, de abafamento das contradições e desmanche no ar dos acirramentos, traz o leitor às raízes históricas da matéria social. O aceite de Aires de que “tudo poderia existir na mesma pessoa” vincula-se à capacidade das elites brasileiras daquele período de assimilar as forças modernizadoras – “sem hipocrisia da viúva nem infidelidade da próxima esposa” – em proveito da manutenção de seus privilégios, ambos pautados no que há de mais arcaico em termos de dominação: estamos no campo do que se diz silenciado na obra, a escravidão.

No romance, a relação entre a modernização conservadora e essa espécie de futuro interrompido por uma lógica arcaica é formalizada por Machado de Assis de forma bastante peculiar, cabendo ao leitor identificá-la em movimentos muito mais sutis do que em outras obras do autor. Uma das pistas é o próprio fato de a Abolição ser praticamente ignorada no primeiro plano da obra, o plano superficial. Em movimento contrário, tal procedimento funciona como estratégia narrativa, fazendo com que tal vazio provoque a curiosidade do leitor para o ponto, aparentemente, de fuga. Seria esse desinteresse por parte do narrador e das personagens, ainda em uma leitura bastante superficial, mímese das indiferenças dessas mesmas camadas em relação ao destino dessas classes, às quais pertenciam os Prudências, os Josés, as Armindas. Estaria na própria relação entre as personagens e o narrador a forma como se dá a construção do diário, essa espécie de frustração das dinâmicas da própria prosa, que esvazia os acirramentos e faz girar em falso o texto, a verdadeira apreensão da História. Essa captada em sua integridade, não

apenas em sua aparência de mudanças, nem tampouco em sua essência, mas na relação entre ambas. Sendo assim, a unidade que dá sentido à obra, as anotações do diarista, encontra-se no quadro social no qual elas mesma estão inseridas e são extraídas.

De outra forma, o que a crítica havia chamado de opacidade, lentidão e fuga, na chave de leitura aqui proposta – a força estética que ganham as obras em relação umas às outras nesse circuito das memórias –, torna-se formalização estética de uma matéria social cuja aparente opacidade, lentidão e fuga são traduzidas em transparência, ação e compromisso com o social e o histórico. O silenciamento do 13 de maio no romance, encarado enquanto descompromisso por parte de Machado de Assis, torna-se chave de apreensão particular da realidade do próprio romance e do narrador, esse sim interessado, e que expõe os reais interesses da elite brasileira frente aos acontecimentos – a manutenção de seus privilégios.

Para tanto, as anotações de Aires devem ser compreendidas em sua estrutura mais íntima, entendidas não apenas enquanto interessadas, mas como esses seus interesses tornam-se concretos no jogo sintático, estilístico, nas citações e até nos seus momentos de pseudodenúncia. Até aqui conseguimos captar um dos principais traços do romance, a anulação das contradições por meio de um movimento bastante peculiar da obra, a identificação, na mesma entrada do diário, dos opostos, mas cujo resultado é uma espécie de indeterminação, esvaziamento de significado, anulação da síntese. Tal movimento remete, em parte, ao que Brás Cubas fazia com os seus iguais, em que o narrador, em vez de aprofundar as contradições enxergadas e apontadas por ele, busca normalizá-las por meio dos elogios, o que faz com que se transforme em virtude o que seria defeito.

Uma das personagens mais emblemáticas das *Memórias*, Cotrim é descrito por Brás como um exemplo de pai de família, comerciante, contrabandista de escravos, religioso, patriota, realizador de comércio escuso de arsenal, amigo de políticos, entre várias outras coisas, desafeto e confidente de Brás Cubas, homem de “caráter ferozmente honrado” (MPBC, p. 148). Cotrim é síntese dos aspectos da vida burguesa da época. Nas palavras de Brás: “reconheço que era um modelo” (MPBC, p. 149). Parece não haver problema nenhum em lucrar com o tráfico de escravos e ser religioso, ser patriota e fazer comércio com arsenal desviado da Marinha. O narrador poderia aprofundar tais contradições, tratar das incongruências que sustenta a vida do cunhado, porém decide colocá-las lado a lado para, em seguida, esvaziar a tensão entre elas por meio do rasgado

elogio. Passa-se da aberração à virtude em um piscar de olhos, conforme Schwarz (2000, p. 116-117): “o primeiro plano pertence às cumplicidades da classe dominante em face de aspectos historicamente insustentáveis da sua situação, [...] a solidariedade dos aproveitadores é ela mesma parte substantiva da realidade, mais que um defeito de caráter”.

3.1.2. “Esse Cotrim”

Diante dessa solidariedade de ocasião, propõe-se aqui um exercício de leitura de um capítulo bastante emblemático dentro dessa lógica de solidariedade entre o narrador e os personagens, muito importante para compreendermos a leitura que propomos tanto do *Memorial*, quanto de *Dom Casmurro*: o capítulo das *Memórias Póstumas* sobre o cunhado Cotrim, intitulado “O verdadeiro Cotrim”.

Apesar de suas desavenças interessadas, geradas principalmente por causa da divisão da herança, Brás inicia a passagem afirmando ter ido ver Cotrim “como eu amasse a harmonia da família” (MPBC, p. 148). Seus interesses pela sobrinha do cunhado, Nhã Loló, tornam-se o motivo da aproximação. Brás, ao tratar do assunto com o cunhado, recebe como resposta que “não tinha opinião em negócios de parentes seus” (MPBC, p. 148). A cena funciona como um jogo de falseamento de interesses mediados pelas possíveis opiniões alheias, muito parecido com o que ocorre com a venda da fazenda de Santa-Pia e a possibilidade de existência da opinião dos outros no fato de estar Tristão de olho apenas na herança de Fidélia e nos espólios da venda da fazenda. Responde Cotrim que “Podiam supor-lhe algum interesse, se acaso louvasse as raras prendas de Nhã Loló; por isso calava-se” (MPBC, p. 148).

A cena é risível nas duas formas em que é montada. A primeira delas pelo fato de Cotrim ser o responsável pelas manobras de promoção do casamento da jovem, fato visto nos capítulos que antecedem a passagem. A segunda, pela própria estrutura de argumentação, de tentativa de convencimento das razões de não querer opinar sobre o casamento, porém opinando:

Estava certo de que a sobrinha nutria por mim verdadeira paixão, mas se ela o consultasse, o seu conselho seria negativo. Não era levado por nenhum ódio; apreciava as minhas boas qualidades – não se fartava de as elogiar, como era de justiça; e pelo que respeita a Nhã Loló, não chegaria jamais a negar que era noiva excelente; mas daí a aconselhar o casamento ia um abismo.

– Lavo inteiramente as mãos – concluiu ele (MPBC, p. 148).

Assim como estamos cientes de que Brás não liga coisa nenhuma para a harmonia familiar, sabemos também dos interesses de Cotrim. O que há é a união entre os interesses de ambos, porém mascarados por uma camada, essa satirizada pela própria forma que se dá a construção do diálogo, de civilidade e respeito à autonomia do indivíduo. Apesar do tom burlesco da passagem, não se encontra na cena uma tentativa de elucidação dos reais interesses de cada um dos envolvidos – ao contrário. Encontra-se satiricamente construída a forma como interesses contrários podem conviver pacificamente dentro de normas sociais aparentes. O que parece de imediato ser risível na passagem, no diário de Aires será trabalhado a ponto de passar quase despercebido, tal qual o capítulo em que Dona Carmo justifica o fato de Tristão ter decidido não retornar ao Brasil, homem também de “caráter ferozmente honrado” (MPBC, p. 149).

O que se segue no diálogo é a tomada da palavra por parte de Brás para defender o cunhado, talvez do leitor. Torna-se uma espécie de conciliação entre as práticas sociais mais absurdas e justificativas tão absurdas quanto, porém promovendo uma espécie de harmonização diplomática ao estilo de Aires, prática clientelista e lógica escravocrata travestidas de aparência liberal. As acusações por alguns de o chamarem de bárbaro torna-se, na fala de Brás, amenizada por ser ele homem “muito seco de maneiras”, quando muito justificável por uma única razão, essa dentro da lógica do cativo, porém justificável: “o único fato alegado neste particular era o de mandar com frequência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorregar sangue; mas além de que ele só mandava os perversos e os fujões” (MPBC, p. 149).

Não há o efeito acusativo esperado pelo leitor. A aparência, até certo ponto justificável, de que seria um momento de o narrador apontar o caráter inescrupuloso do cunhado, de certa forma, torna conciliação e enaltecimento. Há uma espécie de justificativa dos atos pelo social, quando convém: “ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro

que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito das relações sociais” (MPBC, p. 149). A justificativa da barbárie vem sob os parâmetros da civilidade, observa Roberto Schwarz (2000, p. 119):

O mecanismo satírico da passagem está nas desculpas que inculcam, nas atenuantes que agravam, ou, mais genericamente, na função acusatória da defesa, conduzida com distanciamento de si mesma e em convivência com o leitor esclarecido. Uma defesa que, na verdade, é uma denúncia do acusado, e também do defensor.

O discurso engajado de Brás torna-se parte da mediocridade dos envolvidos: uma defesa, com aparência de civilidade, ganha força condenatória. Bem ao estilo, encontramos Cotrim e Brás no discurso de Santa-Pia ao tratar da Abolição: “ – Quero deixar provado que julgo o ato do governo uma espoliação, por intervir no exercício de um direito que só pertence ao proprietário, e do qual uso com perda minha, porque assim o quero e posso” (p. 22). Ao injustificável é acionado o que havia de moderno, o direito à propriedade. O discurso tanto de Brás quanto o de Santa-Pia ganha forma de sátira por ser a única forma possível, na realocação do grotesco, de encarar as virtudes e de desmascarar o caráter esvaziado das normas burguesas pré-republicanas: “Contudo, a mesma mescla de traços que lhes define o atraso e a comicidade os torna membros respeitáveis, nada risíveis, da classe dominante” (SCHWARZ, 2000, p. 120).

Só por meio da sátira seria possível justapor de forma tão imediata aparência e essência⁸, o que, no caso brasileiro, ganha uma resultante material bastante peculiar, visto o resultado ser o desnudamento do caricatural e, ao mesmo tempo, por ser caricatural sua existência, mantê-lo enquanto homens e mulheres da classe dirigente. Brás, Cotrim, Aires, Tristão, Santa-Pia, Fidélia, Bento são figuras que, dentro da adequação social, têm suas normalidades sublinhadas na narrativa. O que Machado de Assis constrói frente a essas “normalidades” é um mundo fechado e completo em si, cujo rebaixamento se dá de

⁸ “A autêntica dialética de essência e fenômeno se baseia no fato de que ambos são momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana. No entanto – e este é um importante axioma do conhecimento dialético –, a realidade apresenta diversos graus: existe a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que estas se transformem com a mudança das circunstâncias” (LUKÁCS, 2011, p. 104).

maneira a tornar risível a regra que tornava essas pessoas detentoras de poder e responsáveis pelos destinos de outras vidas.

Em seu conhecido “Esquema de Machado de Assis” (2004), Antonio Candido aponta uma forma de entrada nas obras de Machado que nos parece central para captar o romance como um todo. Após salientar a importância de se evitar procurar na obra uma coleção de apólogos e de tipos singulares, Candido afirma:

Procuremos sobretudo as situações ficcionais que ele inventou. Tanto aquelas onde os destinos e os acontecimentos se organizam segundo uma espécie de encantamento gratuito, quanto as outras, ricas de significado em sua aparente simplicidade, manifestando, com uma enganadora neutralidade de tom, os conflitos essenciais do homem consigo mesmo, com os outros homens, com as classes e os grupos (2004, p. 32).

Acompanhando essa situação ficcional “rica de significado em sua aparente simplicidade”, ou seja, o próprio universo do romance, percebemos que a prosa de *Memórias Póstumas* justapõe duas dimensões, as quais deveriam ser incompatíveis, mas que aqui funcionam muito bem. Ao tempo que aponta para o descaramento de Cotrim, também torna norma pela nota de naturalidade dos argumentos. O que seria absurdo é a ordem do dia. Para tal, a construção de Brás, ao mesmo tempo acusativa e pactuante, aponta dois caminhos. O primeiro deles de caráter não acusativo, visto o cunhado ser um homem que age conforme as práticas do país. O segundo se apoia nas mesmas práticas, porém de forma a assinalar a diferença entre elas e o que seria esperado dentro dos ideais modernos. A consequência de tal relação é a até então aqui debatida, a qual expõe em primeiro plano o convívio entre atraso, provincianismo, barbárie e as pretensões do moderno e liberal, o que dá o tom risível da passagem. Por outro lado, a mesma construção aponta para algo que fazia o Brasil ser parte do conjunto do que havia de mais moderno no mundo: o subdesenvolvimento necessário.

Apesar das condutas de Cotrim serem inapropriadas no contexto europeu, na história brasileira ela é parte de uma lógica colonial por aqui muito bem estabelecida e responsável por sustentar a modernidade industrial do horizonte do Velho Mundo. O que nas *Memórias* é facilmente ridicularizado, é visto nas anotações do conselheiro Aires enquanto continuidade e não disparate, daí a falsa tensão que percorre todo o romance.

As condutas interessadas, as relações de trabalho, a busca por prestígio, as relações sociais em Brás Cubas não são a exceção no todo da obra, são a regra. E isso mostra que a existência concomitante entre resquícios do Brasil colonial e traços de modernidade liberais europeus são o que havia de presente e horizonte no processo de formação e progresso do país, o que, como sabemos, irá se concretizar e será formalizado literariamente em *Memorial de Aires*. Em outras palavras, o risível do contraste entre barbárie e ideias liberais não apenas é compatível no horizonte do progresso das elites locais, como é desejado. A funcionalidade de tais relações encontra na convivência dos ricos um projeto de futuro, esse, sim, um projeto fadado ao fracasso, mas que ganha relevo no momento em que Aires consegue acomodar em seu diários as perspectivas que, em sua essência e em sua aparência, são conflitantes nos interesses do discurso e da vida das elites nacionais, estamos dentro da casa do casal Aguiar e de seus filhos postiços.

Distorcer e submeter a realidade efetiva às suas veleidades pessoais é uma das formas que estruturam a escrita do diário de Aires, parte também do expediente literário estruturante de um conjunto de memórias de um outro narrador interessado, o das *Memórias de Brás Cubas*. Em passagem bastante emblemática, quando lida em perspectiva, o passado é retomado por Aires como uma espécie de tempos vindouros, uma nostalgia que encanta pela beleza e simplicidade. Porém, o passado a que se refere o narrador é o tempo presente do que tratávamos em Brás Cubas, um passado cujos resquícios de colonialismo não chegavam a ser resquícios, mas a sua própria presentificação – um Brasil recentemente independente, no auge do escravismo, no auge do contrabando de escravos, do castigo físico, da sujeição pessoal, das relações de clientelismo. Partindo do imaginário de Aires, o passado torna-se um tema a ser lembrado:

Ao subir a serra as nossas impressões divergiram um tanto. Campos achava grande prazer na viagem que íamos fazendo em trem de ferro. Eu confessava-lhe que tivera maior gosto quando ali ia em caleças tiradas a burros, umas atrás das outras, não pelo veículo em si, mas porque ia vendo, ao longe, cá embaixo, aparecer a pouco e pouco o mar e a cidade com tantos aspectos pitorescos. O trem leva a gente de corrida, de afogadilho, desesperado, até à própria estação de Petrópolis. E mais lembrava as paradas, aqui para beber café, ali para beber água da fonte célebre, e finalmente a vista do alto da serra, onde os elegantes de Petrópolis aguardavam a gente e acompanhavam nos seus carros a cavalos até à cidade; alguns dos passageiros de baixo passavam ali mesmo para os carros onde as famílias esperavam por eles (p. 11).

Apesar de afirmar ser somente uma questão de divergência entre “impressões”, os argumentos de Aires apontam para algo muito concreto: a convivência de uma classe com a manutenção dos aparatos coloniais. Esse passado saudosista a que se refere o diarista dá a possibilidade de ir “vendo, ao longe, cá embaixo, aparecer a pouco e pouco o mar e a cidade com tantos aspectos pitorescos”⁹. A fruição a que se refere Aires só é possível pela exploração da mão de obra escrava. O seu saudosismo, poético e fino, esconde não só os privilégios das paradas “aqui para beber café, ali para beber água da fonte célebre”, as “vistas do mar e da cidade” e “a vista do alto da serra”, mas todo um mundo de privilégios que não serão alterados com o progresso que se mostra avesso. O trem de ferro convive em harmonia com uma realidade completamente arcaica, não deixa de ser parte dessa perversa articulação entre as finalidades de um estado moderno, relacionado ao progresso, e a permanência da estrutura de dominação e dependência social arquitetada em um Brasil colonial. O progresso não é a negação do que se refere Aires, não o exclui. Ao contrário, é parte de uma lógica que articula a violência e a exploração com o desenvolvimento, com o progresso, com o moderno. Daí o sentido das palavras do diarista ganharem um outro peso: “as impressões divergiram um tanto”. Bem ao estilo Brás e Cotrim, um tanto muito pouco: “preferi trocar de assunto e agarrei-me aos derradeiros minutos, falei do progresso, ele também, e chegamos satisfeitos à cidade da serra” (p. 11-12).

Estando próximo da morte, Brás recebe uma visita. Virgília aproxima-se da cama e lá encontrava-se um homem que não tem sua identidade revelada: “era um sujeito que me visitava todos os dias para falar do câmbio, da colonização e da necessidade de desenvolver a viação férrea” (MPBC, p. 07). A data é distante do encontro entre Aires e o desembargador Campos – 1869. No entanto, os dois elementos principais, o Brasil colonial e o seu horizonte de modernização, estão presentes. Sem contar um terceiro que é assunto desses dois, o banqueiro Aguiar. Brás mostra toda a sua preocupação com o assunto, talvez a mesma dos dois dentro do trem, síntese irônica dessa elite tacanha: “nada mais interessante para um moribundo. Saiu” (MPBC, p. 07).

⁹ A passagem faz remeter ao episódio do canto XII da *Odisséia* e a leitura feita por Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento*. O herói que, amarrado ao mastro da embarcação, tem o privilégio de ouvir o canto das sereias, enquanto os remadores, com os ouvidos tampados com cera, levam adiante a embarcação, impedidos de ouvir o canto sedutor (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 45).

Em outro momento, tal relação é estabelecida por Machado de Assis. No conto “Evolução”, reunido em *Relíquias da Casa Velha*, uma conversa entre os personagens Inácio e Benedito chama atenção. Parece o leitor estar acompanhando o que poderia ser o diálogo entre Brás e o homem ao pé de sua cama: “Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas” (p. 127). A conversa entre Campos e Aires é o futuro dessas expectativas. De um lado, um Brasil com ferrovias, mas que não passou a “andar”, ao menos não para o rumo esperado e, muito menos, na velocidade desejada. Por outro, o pouco que conseguiu se locomover mantém uma relação com o passado, que não tem a mínima razão de ser, contradizendo o que poderia haver de moderno, os princípios liberais, esses que conservam os relacionamentos coloniais, fazendo não só o assunto ser pouco interessante para Brás, como ele mesmo afirma, por saber que nada mudaria em sua condição. Um jogo tão bem articulado que até o próprio saudosismo de Aires soa falso.

3.2. “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...” – De Aires a Dom Casmurro

Dom Casmurro, uma das obras mais instigantes no conjunto dos romances de Machado de Assis, para além de toda a sua força estética e apreensão histórico-social, contribui para o entendimento da força de uma obra literária no transcurso do tempo. Desde sua publicação no final de 1899, o romance ganha força e vitalidade conforme as gerações se sucedem e distanciam-se das primeiras leituras.

Assim como *Memorial de Aires* sofreu com as interpretações que relacionavam a vida do romance com a do autor, *Dom Casmurro* sofreu, até por volta da década de 60, com os olhares enviesados e pactuantes com os argumentos do narrador. Dentro das leituras habituais, foi consenso críticos promoverem tal aceite, como Alfredo Pujol (1934), nas conferências da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, com textos datados de 1917 relacionados a Machado de Assis: “Ardilosa e pérfida, acautelada e fingida, Capitu soube ocultar aos olhos do marido a sua ligação criminoso com Escobar. A verdade aparece a Bentinho esgarçada, a espaços, pelos fios tenuíssimos de coisas mínimas, que ele compara umas às outras, nas suas noites de insônia” (1934, p. 247). Apesar de toda a problemática visão, nota-se que há algo importante na análise. Pujol

percebe que o que exista de verdade no romance aparece “esgarçado”. O crítico consegue perceber que há uma construção textual que aponta para a traição de Capitu e que está formulada em cada linha das memórias do Dom Casmurro, o que lhe falta é perceber que tal verdade é construída em perspectiva, de forma a tentar convencer o leitor.

Ainda dentro desse cenário, Barreto Filho (1980) afirma ser a “substância mesma do livro a infidelidade de Capitu” (p. 150), o que de certa forma é uma das chaves de entrada no romance. O que caberia uma segunda pergunta, talvez essa um pouco mais produtiva: infidelidade a que, ou a quem? O que ele vai responder unindo-se ao narrador, aderindo ao processo de acusação: “Essa infidelidade excede o conflito moral. É uma falha mais radical, uma traição à infância, uma negação da poesia da vida” (1980, p. 150). Nota-se mais uma vez que a leitura aponta para algo que ilusiona se resolver, mas que gira em falso. Irá ser resolvido somente alguns anos depois, visto ser um texto originalmente da década de 40.

Barreto Filho parece estar a repetir a leitura da eminente crítica Lúcia Miguel-Pereira, alguns anos antes: “Há a ideia central de saber se Capitu foi uma hipócrita, ou uma vítima de impulsos instintivos. Em outras palavras, se pode ser responsabilizada” (1955, p. 239). Indo de encontro ao combativo Machado de Assis, em relação aos dogmas deterministas, a crítica aponta para algo que caminha em direção a uma escrita naturalista. Apesar de conhecedora da obra de Machado de Assis, Lúcia Miguel-Pereira aponta como leitura possível algo que Machado combateu de forma incisiva. É bastante claro que sua análise, também problemática, consegue captar que há algo de necessidade de sobrevivência por parte de Capitu, o que, talvez, escape seja algo que também fugiu a outros importantes críticos, tais como Augusto Meyer e Astrojildo Pereira, de que, dentro do mundo social da dependência, o que Bento enxerga em sua esposa talvez seja hipocrisia devido ao fato de a jovem compreender tais mecanismos sociais, e, por caminhar bem por entre eles, não ter tido o fim que teve Marcela em *Brás Cubas*.

Para ainda nos mantermos nesse universo interpretativo, vejamos dois outros exemplos que coadunam não apenas o conteúdo de sua crítica com o que até foi apontado como os próprios termos em si, ambos citados anteriormente. Para Meyer (1958, p. 148), em Capitu, “há um fundo de verdade vertiginoso de amoralidade de que atinge as raízes da inocência animal”, já para Pereira (1959, p. 24), Capitu é “a soma e fusão de múltiplas personalidades, espécie de supermulher toda ela só instinto metida na pele de uma

perversa requintada e imprevisível”. Em ambas as análises, há uma aproximação da perspectiva que crê que o romance trata de uma traição cujo empenho acusativo parte de uma espécie de “instinto”, de “inocência animal”, algo que aponta para o caráter selvagem da personagem e algo que se aproxima de uma espécie de “natureza feminina”, a qual no romance faz de Capitu a merecedora do final trágico. A capacidade de enganar, erroneamente entendida por ser de Capitu, é do próprio romance, o qual é, em todas as suas instâncias, de uma elaboração estética ímpar na literatura brasileira.

Uma leitura que se queira um pouco mais atenciosa deveria, na primeira linha do romance, pôr-se em atenção: “Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro” (DC, p. 13). Estamos em campo minado, estamos no universo cujos verbos são conjugados na primeira pessoa. Algo bastante simples, mas que inicialmente parece ter fugido aos críticos e leitores. Talvez pela distância promovida pelo romance que se encontra entre as duas publicações – *Quincas Borba* –, as lições de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são, aparentemente, esquecidas, o que demonstra ser um erro dentro da tradição dos narradores machadianos, fato também percebido por John Gledson (1991, p. 22): “A maneira mais simples de pôr em relevo os aspectos peculiares da narrativa de *Dom Casmurro* é estabelecer um contraste com *Brás Cubas*, o primeiro romance de Machado narrado em primeira pessoa”. A importância do leitor enquanto interlocutor desse narrador seria notada aos poucos, ganhando formulação mais complexa com Hélio de Seixas Guimarães (2004, p. 217): “Machado de Assis coloca narrador e leitor em posições ousadas, aprofundando a complexidade da relação entre autor, narrador e leitor, que atingiria o paroxismo em *Memorial de Aires*”.

Algumas dessas orientações mais modernas haviam sido percebidas, ao contrário do que foi visto até agora em relação aos críticos, poucos meses depois da publicação das memórias de Bento Santiago, em um único texto. Em artigo intitulado “Um irmão de Brás Cubas” (1977), José Veríssimo levanta a suspeita a respeito da suposta traição: “Dom Casmurro descreve com amor e com ódio, o que pode torná-lo suspeito” (1977, p. 30). As palavras de Veríssimo, apesar de não serem a regra dentro das leituras ao calor do momento, indicam uma possibilidade de outro olhar – provavelmente percebida também por outros leitores – para a trama que ganharia, ao longo dos anos, interpretações muitas vezes tão díspares.

3.2.1. “Abane a cabeça, leitor” – Dom Casmurro e o leitor: uma pactuação necessária

Dentro do conjunto do circuito das memórias, ao contrário de *Brás*, que em seus primeiros capítulos apresenta-se enquanto personagem narrador em suspeita, *Dom Casmurro* parece pouco apresentar, como uma espécie de aviso, algo que diga sobre si mesmo, qualquer coisa que coloque o leitor em estado de alerta. Algo muito parecido se passa nas memórias de Aires, cujo diário busca infringir ao leitor uma espécie de pactuação de verdade – pactuação que até aqui já foi analisada e desmentida. Em uma leitura em perspectiva, partindo do narrador dos diários de Aires ao romance das memórias de Dom Casmurro, o que seria completamente obscurantizado enquanto interesses, vide o diarista e o seu jogo de tensionar para afrouxar, espécie de giro em falso aqui tantas vezes comentado, ganha outra força.

Em outras palavras, se, em *Dom Casmurro*, o fato de o leitor ser lançado inadvertidamente no universo complexo da narrativa pode gerar o que seria uma forma de pactuação (ou aceite) do que é dito pelo narrador em decorrência de, aparentemente, não haver mecanismos de advertência, tais quais os que ocorrem em um romance como *Brás Cubas*, a compreensão da obra de Machado como um todo faz crer que a leitura da estrutura do *Memorial de Aires*, como aqui feita, ilumina a construção interessada da leitura da própria vida feita por Bento Santiago ao final de sua existência. Gledson (1991) a respeito do modo como se dá a formulação da estrutura do texto afirma que, em *Dom Casmurro*, “os avisos existentes em *Brás Cubas* não apenas são cuidadosamente removidos, como também substituídos por um convite para que nos sentemos com todo o conforto” (1991, p. 24). Não à toa, no início da narrativa, as graças são feitas ao leitor, não há embate; ao contrário, há favores. Ao dizer “Não consulte dicionários” (DC, p. 13), o narrador faz questão, amigavelmente, de explicar o sentido, gentileza que pode esconder um conhecimento socialmente construído e promover um por ele estabelecido.

Apesar dos gracejos, o universo apresentado pelo narrador e o aceite proposto ao leitor é o mundo dos proprietários da narrativa e da vida, universo social e ficcional cujo leitor se envolve sempre em situação desfavorável, dependente da vontade do narrador

em dizer ou guardar para si. O que é oferecido ao leitor são fragmentos, os quais o fazem envolver-se na trama narrada, sem ter noção do todo, que é conhecido pelo narrador dos três romances memorialistas, até mesmo do formalmente mais complicado de se imaginar, diário de Aires. Não saber por onde está sendo conduzido leva o leitor, principalmente o que não percebe as armadilhas textuais, a não entender que perde a cada capítulo sua capacidade de julgamento, compactuando com o narrador, o qual faz crer que o que o leitor tem em mãos é a verdade, afinal “não é mau este costume de escrever o que se pensa e o que se vê” (p. 40), quando, tanto no romance quanto nas suas relações sociais formalmente estabelecidas, escrever ou contar não deixa de ser um ato interessado.

Enquanto parte do processo de acusação, o leitor torna-se instância fundamental das formulações narrativas. Torna-se responsável por preencher as várias lacunas deixadas pelo narrador, atividade que exerce tanto interpretando as provas anexadas às várias situações reconstruídas a partir dessa infância cheia de vícios, quanto julgando, ciente ou não, as pistas que busca incriminar persuadindo. Passa a ter participação ativa, vem a ser o seu interlocutor. Tal relação é construída a partir de um jogo de sedução que parte de um narrador nostálgico e melancólico – apresentação que por si só traz o leitor para o seu lado – buscando encontrar sentido em sua vida e que encontra na traição da mulher o motivo de todos os seus infortúnios.

Diferentemente do que foi visto nas *Memórias de Brás Cubas*, quase não há embate entre o narrador e o leitor. Ao contrário, há a incorporação deste enquanto instância interna da obra. O que poderia ser visto como defeito – lacunas, contradições, omissões, desencontros temporais, retificações – passa a ser espaço de participação do leitor, o que implica uma participação ativa, pois traz consigo todos os seus valores, crenças, costumes e interesses. Tais projeções na medida em que põem em questão o narrador, dependendo da forma como é feita a leitura, também põem em questão o leitor e toda sua vivência, pactuação essa promovida desde o capítulo de abertura. Esse torna-se índice do que é esperado do leitor, que, assim como Bento, que se negou a ser leitor passivo ou apenas ouvinte das poesias do jovem do trem, seja partícipe. Esse episódio é fundamental na própria construção do romance, não só pelo que aqui se propôs enquanto possibilidade de papel do leitor, como dentro do conjunto que apresenta os detalhes da alcunha dada a Bento, conforme o título do romance que temos em mãos.

Fazer do leitor seu interlocutor é de suma importância no jogo a que se propõe o velho Dom Casmurro. Transformar algo externo em interno, o leitor em matéria narrativa, conjuga em si já um processo necessário por parte do acusador, mas muito mais ousado por parte de Machado de Assis, que formula esteticamente, na estrutura do romance, a ideia de que o sentido de uma obra se completa no leitor. Essas questões são fundamentais ao seu tempo, momento em que se dão os primeiros debates a respeito da complexidade das relações entre as várias instâncias narrativas: autor, narrador e leitor. Relações essas que irão tomar corpo em *Esau e Jacó*, momento em que mais um fator é colocado como preponderante – o editor –, mas que irão atingir o seu mais alto grau de complexidade nos diários de Aires.

As referências ao leitor não são novidades nas obras de Machado de Assis, acompanham sua produção desde seus primeiros contos, como *Miss Dólar*, bem como os romances de sua dita primeira fase – *Iaiá Garcia* e *A mão e a luva*. No entanto, o apelo a essa participação mais direta no romance, em *Dom Casmurro*, ganha contornos inéditos na produção brasileira. O leitor, ao tempo que ganha o papel de interlocutor – o que vai se repetir, como dito, em *Memorial de Aires* – é colocado como parte integrante agora do núcleo narrativo: “Nem eu, nem tu, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho” (DC, p. 70). Isso enquanto o leitor seja parte a compactuar com o que é construído. Caso não, ele será o outro. Leitor esse obtuso e que não é pago com piparotes, tal qual o de Brás Cubas, mas colocado em uma situação vexatória que o leva para os braços do narrador.

É um jogo bastante próprio. À medida em que deixa o leitor trazer consigo todo seu aparato de vida, pronto para fazer os seus julgamentos próprios, por outro lado, estabelece uma construção que faz com que esse mesmo leitor caia em sua armadilha, fazendo parecer que faz julgamentos por conta própria e que esses são os mesmos do narrador. Toda essa relação se dá tão própria quanto as que são estabelecidas entre os personagens com os quais o leitor é colocado em mesmo grau de importância. Tal qual Prima Justina ou José Dias, a relação de dependência a que se submete o leitor é uma forma de se diferenciar do outro leitor a que se refere Dom Casmurro: “há leitores tão obtusos, que nada entendem, se lhes não relata tudo e o resto” (DC, p. 100). Existem leitores que não captam as informações tão bem quanto o que tem o livro naquele instante, que não compreendem de primeira: “há conceitos que se devem incutir na alma do leitor,

à força de repetição” (DC, p. 30). Existem também leitores que se diferenciam pela capacidade de se manterem na leitura: “abane a cabeça, leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes” (DC, p. 47).

A elaboração do que é contado por Dom Casmurro conta com a presença do leitor, mas, conforme visto até aqui, um que compactue com seu discurso. Para tal, é feito o uso de um artifício conhecido pelo leitor de Brás Cubas. É construída a imagem de um leitor obtuso, sempre rebaixado em seu tamanho justamente por ser ignorante, pouco afeiçoado às letras, e que tem pouca capacidade de compreender o que é narrado, do qual se diferencia o leitor real, o que no instante encontra-se com o livro nas mãos e que em nada identifica-se com esse outro indesejado. A partir de tal mecanismo, as relações entre leitor e narrador são estreitadas, ambos pactuando que são diferentes desse terceiro, tal qual José Dias busca diferenciar-se da gente do Tartaruga.

O sentimento de contrato, ou pactuação, perpassa toda a obra. Essa relação social de dívida e obrigação acomoda-se à sombra dos benefícios recebidos lançando o leitor-interlocutor no mesmo plano de todos os personagens e suas relações sociais de dependência, afinal há uma construção muito bem articulada por parte do que detém a posse da narrativa em querer fazer com que esse que preenche as lacunas premeditadamente por ele deixadas satisfaça seus anseios, dando-lhe razão aos fatos, em troca de diferenciar-se de todos os outros que fortuitamente possam ter outra compreensão do que se passou. Um jogo aparente de liberdades em que o interlocutor, ao projetar seus valores nessas fissuras deixadas pelo narrador, tivesse a aparente sensação de estar chegando a conclusões próprias. Contudo, tais projeções são mediadas por um jogo narrativo que faz desses julgamentos meras aparências de liberdade, fazendo com que o interlocutor, esse leitor empírico, aceite fazer parte do jogo de interesses. “As personagens nesse mundo ficcional se favorecem, ao mesmo tempo, associando-se por interesse. E essa não se dá apenas nos planos econômico-financeiro e político” (XAVIER, 1994, p. 72), o que acrescentamos: no plano ficcional-narrativo.

Hélio de Seixas Guimarães (2004), ao tratar dessa relação entre o narrador e esse “leitor amigo” (DC, p. 9) a que tanto se refere Dom Casmurro, também percebe que há uma espécie de aproximação do leitor-interlocutor (leitor real) pela “identificação/não-identificação com os tipos variados de leitores-personagens que habitam o espaço da

ficção” (2004, p. 219). Conforme Guimarães, haveria no mundo ficcional uma divisão entre interlocutores em ouvintes e leitores, que afetaria essa relação de julgamento por parte do leitor real, promovendo mais uma vez a pactuação com o narrador:

Há tantos auditores, representados por personagens da velha ordem, como D. Glória e a prima Justina, que ouvem Walter Scott pela boca de José Dias, quanto os leitores solitários e silenciosos de livros, dos quais Dom Casmurro é o principal representante e com o qual o leitor mais refinado e culto é induzido a se identificar (2004, p. 219).

Tal identificação dá-se nos dois planos possíveis, na diferenciação dos outros leitores, ignorantes e obtusos, e em relação aos personagens rebaixados que apenas ouvem, os mesmos negados no capítulo de abertura, personificados no próprio Bento Santiago, e aqui tratado enquanto índice do que seria esperado do leitor: “como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso” (DC, p. 2). Isso reforça a ideia do processo de internalização do leitor na obra enquanto parte compositiva da narrativa de suma importância para o que é esperado no processo acusativo por parte de Dom Casmurro, a adesão. Os liames de solidariedade estabelecidos entre os participantes são engenhosos e organizados em suas minúcias, um mundo fechado em si que traz nas relações entre seus personagens “uma ordem e um destino histórico em movimento. Os atores formam um sistema social rigoroso, dotado de necessidade interna” (SCHWARZ, 1997, p. 08).

Compreendidas as relações estabelecidas, o leitor se pega em meio a uma armadilha, que, se bem compreendida, apresenta tanto o narrador quanto ele, o próprio leitor, postos em situação. Ambos têm sua pseudoisenção e imparcialidade colocadas como componente fundamental na compreensão dos mecanismos que sustentam a narrativa, bem como algo que faz parte do universo dos personagens, em suas fisionomias individualizadas, para ser vista como sua enquanto participante e pactuante desse mundo. As relações sociais ganham força histórica, operando em sua plenitude. O refinamento dessa elite e de todo o seu universo desmorona apresentando o destino de Capitu enquanto indícios da crise de uma civilização que insiste em se manter, mesmo que isolada e agonizante, viva, embora possível apenas ao reviver o seu passado em forma de farsa.

Vem de Bento Santiago a confissão de sua tentativa de reconstruir esse passado. Ainda nos capítulos iniciais, o narrador trata da sua malfadada investida em reconstruir a casa da infância. O empreendimento de reedificar, no Engenho Novo, a casa de Mata-Cavalos, assim como a tentativa de unir as duas pontas da vida, já não é possível. O projeto de mundo a que se propôs essa velha ordem já não cabe no tempo presente, a não ser enquanto falsificação, tal qual a reconstituição da casa e de sua vida. Ambas presentificadas no romance enquanto material da formação do narrador:

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém digamos os motivos que me põem a pena na mão.

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. [...] Tenho chacinha, flores, legume, uma casuarina, um poço e lavadouro. Uso louça velha e mobília velha. Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa.

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente (DC, p. 2).

A passagem aproxima, pelo uso dos vocabulários comuns à casa e ao homem, os dois pontos de partida para a reconstrução do passado de Santiago, tentativas de reencontro com algo que já não é mais possível, conforme salienta o narrador: “falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (DC, p. 02). A argumentação não deixa de ser uma forma de convencer de sua falta de intenções outras para com o que vai ser contado, mecanismo de persuasão capaz de convencer o leitor de ter nas mãos uma narrativa tão inocente quanto a tentativa de reconstrução da casa da infância. O interlocutor é pego tanto pelas armadilhas retóricas quanto pelas emocionais, diluindo o discurso contaminado nas impossibilidades da distância temporal. Sua tentativa de encobrir suas vontades, atribuídas essas ao tempo e à memória que por sua natureza faz se perder, manifesta sua ordem social. Sua arbitrariedade narrativa, ares de ingenuidade e desconforto com tudo que se passou, aproxima-se do cinismo, sem tocá-lo. Movimento esse que ilumina a real face dessa figura típica dentro dessa configuração social que vê ruir as últimas paredes

dessa casa que protegia esse mesmo mundo. Daí a retomada da imagem por parte de Dom Casmurro ao final:

Não é que haja efetivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, conquanto reproduza a de Mata-Cavalos, apenas me lembra aquela, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. Já disse isto mesmo. Não de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta (DC, p. 136).

A atitude autoritária de Bento diante do que não sabe lidar está justamente na ausência do que a todo momento diz estar procurando, o jovem Bentinho. Esse impossível à narrativa, à vida e à casa, afinal esse havia dado lugar ao homem de posses Dr. Bento Santiago Nunes, cuja propriedade material trouxe consigo a autoridade e o capricho construídos desde as promessas de Dona Glória, no romance, com as relações ambíguas de religiosidade e credence com as de racionalidade, mostrando o tamanho diminuído das relações de uma sociedade atrasada – casa de fachada nova e com arquitetura antiga: “louça velha e mobília velha”. Sua simulação de casa não deixa de ser a simulação de si, do que fora outrora, e que, assim como a casa nova, não possui Capitu ao lado.

Dom Casmurro não mais possui toda a mão de obra escrava que sustentava a vida pacata da infância. Assim como Aires, possuía apenas um criado, “o meu criado José” (p. 22). Tem ao seu lado apenas uma pessoa, que, ao contrário de Aires, sequer merece ser nomeada ou receber qualquer diferenciação das louças e mobília: “vivo só, com um criado” (DC, p. 2). O cativo está presente em toda a narrativa aos cantos, seja nos escravos de ganho de Dona Glória, dos criados da casa antiga ou do criado que acompanha toda a decadência de Bento Santiago, tendo que lidar com ele não pelas relações de dependência a que se submetia José Dias, mas pelo processo mais bárbaro e arcaico de relação – a escravidão.

A identificação desse jogo acusativo, apesar de apontado em algumas pouquíssimas notas, torna-se fundamental para se captar as incongruências mascaradas pela solidariedade movediça orquestrada pelo narrador, o qual, arditamente, esconde nos indícios sugestões e insinuações, pequenos índices indicativos dessa traição. Tal relação, observada por Hellen Caldwell na década de 60, é retomada por Abel Barros

Baptista, em seu instigante livro *Biografias* (2003), mesmo que em sentido crítico-provocativo. Na obra o importante crítico estabelece uma leitura entre o que é discutido em *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* (2002), no que se refere às primeiras desconfianças em relação ao narrador Dom Casmurro, e a leitura de Roberto Schwarz, *A poesia envenenada de Dom Casmurro*, ambos discutidos em uma chave que muito nos interessa em relação a uma leitura de *Dom Casmurro* a partir das continuidades encontradas em *Memorial de Aires*, conforme aponta Baptista (2003, p. 369): “a conexão não é superficial e que o dita a escolha da expressão ‘pé atrás’”. Tal expressão sintetiza que os críticos estudados por ele teriam em comum o princípio da desconfiança em relação à autoridade do narrador, a quem “Machado concede plena liberdade para contar a sua história e, ao mesmo tempo, comete ao leitor a responsabilidade de julgá-lo” (BAPTISTA, 2003, p. 372). Isso não quer dizer que o fato de Machado de Assis ter recorrido ao artifício da construção de um autor suposto tenha abandonado a obra a um destino indeterminado de consequências imprevisíveis.

Enquanto um mundo fechado e muito bem articulado, encontramos, nas relações entre o que é dito pelo narrador e as suas ações, a contradição que promove a ruptura necessária ao restabelecimento dos traços individuais dos personagens, do narrador e do próprio leitor¹⁰. A prerrogativa que tem o proprietário de confundir as suas vontades, tal qual a necessidade de culpar Capitu e mostrar-se enquanto vítima, com tudo que possa isentá-lo, conforme sua conveniência ou inclinação do momento, como visto no episódio da reconstrução da casa de Mata-Cavalos, expõe não só o narrador e os seus interesses, como sublinha uma obra escrita com método. Esse reencontro do leitor com ele mesmo não deixa de ser o mesmo encontro esperado nas outras obras memorialistas. No entanto, essa incredulidade em relação ao narrador estende as relações de poder, matéria social e ao mesmo tempo ficcional, ao plano mais bem elaborado da forma, tornando-se um jogo de conveniências e arbitrariedades inaceitáveis.

O seu desejo de reviver o passado, por meio da escrita, torna-se uma busca inconsequente em encontrar, em algumas passagens de sua vida, os supostos artifícios de

¹⁰ “A ação baseada em seu correto reflexo tem, pois, que intervir constantemente, influenciando, controlando, corrigindo, a fim de que um tal complexo não se mova em nenhuma direção que transforme os resultados de uma ação correta nos que seriam próprios de outra, incorreta, e os de uma ação consciente nos que seriam mais característicos de uma inconsciente” (LUKÁCS, 1982: tomo II, 319).

simulação que supõe terem sido usados por Capitu. Dado que a informação da traição é colocada desde o princípio, o fato de sua condenação vir antes da atividade da escrita impregna a forma como se dão as ações narradas. Passam a ser construídas em conformidade com o processo de investigação, cuja sentença já fora proferida. Ganha um outro interesse a relação do casmurro Bento Santiago com a narração e as ações reconstruídas por ele. Dessa maneira a escrita é submetida à subjetividade do narrador, “que registra, lenta e minuciosamente, o desenvolvimento do inquérito, mas que, igualmente, envolve o leitor pelo sentimento de nostalgia com que expressa a perda da ingenuidade e das circunstâncias que a ela conduziram” (SARAIVA, 2005, p. 116).

Compreendida essa relação, a mudança de perspectiva em relação à forma como é construída a narrativa altera a relação como se dá a construção das ações passadas, recolocando as regras da narrativa em seu devido lugar, assim como o próprio lugar desse narrador dentro dessa comédia histórica brasileira de que também vê-se como protagonista. A importância que se tem dado à ação até aqui, sua construção em relação aos personagens e ao próprio leitor, não persegue somente seu veio artístico. Ao contrário, essa ação viciada torna-se apenas parte de um conjunto maior de ações capazes de colocar no lugar a mediocridade do proprietário, enclausurado em si mesmo, Dr. Santiago. A ação torna-se determinante do ser social da personagem: “Esta centralidade da ação não é uma invenção formal da estética; ela decorre, ao contrário, da necessidade de um reflexo o mais adequado possível da realidade” (LUKÁCS, 1999, p. 94).

A forma como se dá a relação entre o que é narrado de forma explícita e o que se esconde está na ordem da identificação da ruptura entre o que as palavras dizem e o que elas significam. Ou seja, o tempo do narrador Dom Casmurro é determinante do passado do protagonista Bentinho e depois de Bento Santiago. A maneira como o narrador ao final da vida reconta suas passagens de “inocência” e aparente ingenuidade é uma reinterpretção desses mesmos episódios; agora, carregados de intenções e subterfúgios acusativos. De outra forma: os episódios narrados são a presentificação das reminiscências vividas pelo narrador, assim como parte de suas sensações e emoções. Porém, também são uma construção dessas memórias a partir das afetações de Dom Casmurro, uma forma de interação entre o presente e o passado que revela uma narrativa cuja intenção é reunir evidências que comprovem tanto a traição, quanto atestem e inocentem a mudança do jovem ingênuo e subserviente da casa de Mata-Cavalos, ao

sombrio Casmurro, de casa “fechada e escura, sem janela ou com poucas e gradeadas” (DC, p. 61).

Embora o narrador afirme o seu desejo de reviver o passado – “deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi” (DC, p. 03) –, o que o leitor acompanha é o processo de desenvolvimento dos ciúmes de Bento Santiago. No capítulo X (Aceito a teoria), o narrador faz menção, a primeira vez, à traição, passagem que dificilmente é notada na primeira leitura, visto ainda não sabermos da trama. Afirma o narrador: “Cantei um duo tecnicismo, depois um trio, depois um quatro... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim” (DC, p. 11). A obsessão do narrador mostra-se não só na forma como reinterpreta os fatos passados, mas também em episódios que se tornam verdadeiros vaticínios, presságios viciados, anúncios de um futuro conhecido. Em outra passagem semelhante (Metades de um sonho), o narrador acomoda o capítulo e sua suposta imparcialidade aos prenúncios maledicentes. Mais uma vez, o narrador sugere a traição: “Tudo isto é obscuro, dona leitora, mas a culpa é do vosso sexo, que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista. Não fosse ele, este livro seria talvez uma simples prática paroquial” (DC, p. 68).

O episódio aparece logo após o capítulo “Uma ponta de Iago”, momento em que aparecem as primeiras pontas de ciúme por parte de Bento: “Outra ideia, não, – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas” (DC, p. 67). Ciúme esse que aparece depois de um comentário maledicente de José Dias: “– Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” (DC, p. 67). A maldade do agregado José Dias com a família vizinha está presente desde o início. No entanto, os ciúmes que seu comentário gera em Bentinho ganham outro significado quando lido o capítulo seguinte a respeito do sonho. Dom Casmurro carrega a cena passada com seus objetivos do presente, contudo deixando transparecer algo que o incomoda e pouco revela – que sua relação amorosa com Capitu não passaria de um bilhete premiado para a família da jovem:

Quanto ao sonho foi isto. Como estivesse a espiar os peraltas da vizinhança, vi um destes que conversava com a minha amiga ao pé da janela. Corri ao lugar, ele fugiu; avancei para Capitu, mas não estava

só, tinha o pai ao pé de si, enxugando os olhos e mirando um triste bilhete de loteria. Não me parecendo isto claro, ia pedir a explicação, quando ele de si mesmo a deu; o peralta fora levar-lhe a lista dos prêmios da loteria, e o bilhete saíra branco. [...] Pádua desapareceu, como as suas esperanças do bilhete (DC, p. 68).

O narrador insinua o desejo da família de Capitu, e o da jovem também, no casamento como uma forma de resolver seus problemas econômicos. O bilhete em branco já havia aparecido anteriormente, momento em que Pádua despede-se de Bentinho, pois esse estava indo para o seminário. O que poderia ter havido de ingenuidade na cena do passado é inundada pela malícia de Dom Casmurro: “Tinha os olhos úmidos deveras; levava a cara dos desenganados, como quem empregou em um só bilhete todas as suas economias de esperança, e vê sair branco o maldito número – um número tão bonito!” (DC, p. 56). Os termos usados pelo narrador são sempre de caráter econômico. O casamento seria uma espécie de investimento. Contudo, um investimento fracassado, um bilhete não premiado, pois ele, Bentinho, iria para o seminário. A vida de Pádua não é miserável graças a um bilhete de loteria – “sorte grande que lhe saiu num meio bilhete de loteria, dez contos de réis” (DC, p. 17) – e que possibilitou comprar a casa ao lado da de Dona Glória.

Por sinal, essa também teria tirado a sorte grande ao casar-se. No entanto, uma sorte que se diferencia da do Pádua, de natureza sempre econômica. A sorte que une os pais de Bentinho é de ordem afetiva, ao contrário do que o narrador faz entender de seu casamento: “O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade” (DC, p. 08). Sua infelicidade no casamento é atribuída aos interesses econômicos de Capitu, ao contrário da felicidade conjugal esperada e espelhada nos pais: “Quando a loteria e Pandora me aborrece, ergo os olhos para eles, e esqueço os bilhetes brancos” (DC, p. 08).

Para o narrador, tudo que vivera teria sido simulação. Não há passagem em que não exista uma segunda intenção, em que não exista malícia. Apreender o passado é convencer a si de que está em Capitu a razão de toda a sua infelicidade, de que foi vítima de alguém que colocou seus interesses pessoais e econômicos acima de tudo, sendo sua obra a confissão de uma vida malfadada não por sua culpa. Por outro lado, deve convencer o leitor, seu interlocutor, cuja presença é essencial no processo: “A narrativa se formaliza como um diálogo que emerge da complementaridade entre narrar-ouvir, escrever-ler,

aproximando, do texto, o leitor real pelo processo de identificação que se estabelece entre ele e o receptor ficcional” (SARAIVA, 2005, p. 120).

Tal dualidade persegue toda a obra: juventude/velhice, Bentinho/Dona Glória, Bentinho/Capitu, Sancha/Escobar, Ezequiel/Capituzinha. Esse jogo de duplos, também muito presente em *Memorial de Aires*, ganha, sob a falsa unidade do ato narrativo, dois caminhos de compreensão, sendo um deles assumido enquanto intenção e fraqueza, o que não deixa de ser artimanha para convencer o leitor: essa aproximação de lembranças, sentimentos e sensações da vida de Bentinho. Já no que tange ao segundo caminho de compreensão, percebe-se uma espécie de avaliações e intromissões nessas primeiras lembranças, por um mecanismo de autoridade. Seria Dom Casmurro, conforme suas próprias premissas, dotado de plenos poderes por ter pleno domínio desses fatos.

Esse duplo jogo pode ser compreendido da seguinte maneira: a presença de Bento Santiago, enquanto personagem, assume, em suas relações sociais, a expressividade necessária aos efeitos da segunda, dando poder ao narrador – Dom Casmurro – de avaliar essas mesmas relações de um ângulo superior e absoluto. Sua superioridade é autorizada por ter sido parte dos fatos que o construíram enquanto sujeito capaz agora de avaliar esses mesmos fatos. A razão de sua autoridade está na vivência do narrado, agora em um pseudodesmascaramento dessas simulações de amor, amizade, religiosidade – um jogo a dar inveja a Brás Cubas, que conseguiu tamanha proeza somente, conforme ele mesmo, com a libertação pela morte.

O foco narrativo constitui-se em um duplo movimento, completamente afetado e interessado, capaz de, no disfarce do primeiro – a relação objetiva entre o narrador e o seu objeto –, anular, ou esconder, os condicionadores interessados do segundo – essa apreensão subjetiva do passado. No capítulo “Olhos de ressaca”, esse duplo movimento evoca não a traição, mas os ciúmes de Bento, comparação feita à situação de Príamo: “Eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera, defunto aqueles olhos” (DC, p. 122). A traição, em si, é conhecida por Dom Casmurro, que consegue dentro de sua narrativa, bastante objetiva inicialmente, testemunhar ao seu favor.

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra,

queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...

As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã (DC, p. 121).

A partir do momento em que se tem conhecimento da sequência dos acontecimentos, esses passam a ter coerência interna. Qualquer interferência mais direta do narrador poderia gerar suspeitas. O artifício utilizado será justamente o contínuo uso do ponto de vista de Bento, revivido enquanto memória. O narrador figura-se diante do fato como testemunha, cuja preocupação é o dado visível, o observável talvez por qualquer um que estivesse no local. As ações são expostas de forma a construir um cenário comum: a tristeza que tomava a todos no momento da despedida de um amigo. Contudo, o amigo torna-se apenas um “cadáver”, um “defunto”, em oposição ao vivo “nadador da manhã”. A relação “predominantemente neutra e exterior aos fatos e personagens deixa-se contagiar pela presença do eu, que transgride sua posição de observador, para atuar como protagonista” (SARAIVA, 2005, p. 134). O narrador Dom Casmurro, certo da traição, põe-se na cena ao lado do enciumado Bento Santiago. A comparação entre Capitu e Sancha acentua a certeza do amargurado narrador: “Capitu olhou alguns instantes para o cadáver *tão fixa, tão apaixonadamente fixa*” (DC, p. 121, grifo nosso). Ambas as fisionomias do narrador, “tão discrepantes, têm de ser alimentadas por uma escrita sistematicamente equívoca, passível de ser lida como expressão viva de uma como de outra, do marido ingênuo e traído bem como do patriarca prepotente” (SCHWARZ, 1997, p. 35).

Uma narrativa organizada minuciosamente, provocando uma tensão entre suas partes – o passado e o presente, o vivido e o sentido, liberdade e dependência, moderno e arcaico, real e imaginado, indiferente e interessado, grosseria e elegância. Um constante rememorar com finalidades interessadas, ânsia de expurgo de dramas de uma consciência cuja característica principal é a própria ausência de consciência, seja ela moral ou histórica. Um texto que “habita todos os fantasmas da comiseração, da culpa e do remorso camuflados” (XAVIER, 1994, p. 77), que tem em seus efeitos deformantes a síntese de

um sujeito social “cuja formação familiar, religiosa e profissional implica, lógica e socialmente, a arbitrariedade de sua classe e a violência e os equívocos decorrentes de seus sentimentos de posse e ciúme” (HANSEN, 2008, p. 157). Um olhar atento ao que já se foi e o que insiste em permanecer: “Aí vindes outra vez, inquietas sombras...” (DC, p. 3).

3.2.2. “Não me lembra se fiz alguma reflexão acerca da liberdade e da escravidão” – Indiferença e arbítrio

Dom Casmurro, ao fazer uso de seu texto enquanto instrumento de acusação, também lança, em uma leitura opositiva, suspeitas a respeito de suas intenções. Os indícios da culpa de Capitu, formulados a partir do prestígio social e poético do narrador e que vão sendo articuladamente construídos, revelam os próprios interesses acusativos, o que explica, mesmo que em parte, a viravolta interpretativa promovida pela leitura de Helen Caldwell (2002). Sua leitura, cuja tese era de que as acusações de Bentinho seriam infundadas e ditadas pelo ciúme, é construída a partir de um índice elaborado pelo próprio narrador, a sua interpretação do episódio do lenço de Desdêmona na peça Otelo. O desmascaramento dá-se pela análise do narrador a partir do seu olhar viciado em relação à vida, o que Roberto Schwarz muito bem sintetizou como a “ideia insidiosa de emprestar a Otelo o papel e a credibilidade do narrador, deixando-o contar a história do justo castigo de Desdêmona” (1997, p. 11). O que até então era lido pela crítica enquanto índices que colaboravam com a suspeita da traição torna-se força inversa, afetação, sintoma social, arbítrio. Posto em situação, o narrador passa a ser não só o advogado de acusação, mas quem também levanta as provas, promove e faz o julgamento.

No processo de dar voz ao proprietário, Machado de Assis deixa Dom Casmurro tecer a própria narrativa tal qual o pintor que se retrata escondendo as próprias imperfeições. Faz com que o narrador sinta-se à vontade a ponto de deixá-lo contar a história de sua vida e dos outros conforme os seus interesses e elementos de vontade. O filho exemplar, temente a Deus, educado dentro do que havia da grande cultura, bacharel, símbolo do que poderia haver de mais moderno aos olhos da sociedade, versado em poesia e prosa, ao ser colocado no centro da narrativa, ao contrário do que poderia ser imaginado,

não consegue provar seu valor e o de sua classe. O caráter supostamente edificante de se dar voz à classe dominante torna arma combativa, mostra as ruínas por trás das fachadas pomposas. Todos os recursos intelectuais e financeiros de Bento não representam contribuição ao que se entendia enquanto civilização; ao contrário, mostra-se enquanto mecanismo de opressão de classe, um universo estruturado pelo que havia de mais bárbaro, silenciado dentro da casa das grandes famílias, tal qual a casa do casal Aguiar – a escravidão.

O narrador e protagonista é digno e recebedor de um título que muito diz sobre ele, é um “Dom” – “veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo” (DC, p. 13). Entretanto um título rebaixado, não recebido por ser merecedor de algo, mas por uma ação de desrespeito ao outro: “tudo por estar cochilando” (DC, p. 23). Um título nobre, sem nobreza, recebido e que é aceito também pelos vizinhos, esses que “não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou” (DC, p. 23) e que, ao lado do “Casmurro”, satisfaz o seu ego ao tempo que também desmascara o seu tamanho diante dos outros. Frente à imagem que Bento tem de si mesmo está a imagem que os outros têm dele. Não são poucos os momentos em que os dois procedimentos são colocados frente a frente, sempre pendendo para um rebaixamento do ainda Bentinho, cuja respeitabilidade ainda em criança é estruturada em dinâmica muito parecida à de sua vida adulta, o que dá o tom satírico da narrativa: é uma respeitabilidade vazia, existente somente devido ao prestígio social de sua família, que produz a sensação de fingimento que irá tomar toda a trama e que culmina com a desconfiança da quebra desse acordo. A suposta traição de Capitu com Escobar não deixa de ser a quebra de um desses graus de respeitabilidade, pressupostos por Dom Casmurro, até então disfarçado de discrição e dependência.

As vontades de Bentinho, como a de não ir ao seminário, somente podem não ser obedecidas diante de uma autoridade acima da dele, no caso a de Dona Glória. Porém, nada no romance, assim como nas relações sociais em que estão inseridos o autor e o narrador, deve ser visto enquanto prerrogativa clara e direta do proprietário, ainda nos encontramos no mundo de encenações e diplomacias em que se formou Aires. Tudo é confundido com os foros da lei, do amor ou, no caso da mãe do jovem que vingou devido à promessa, a religião. Uma leitura, assim como as primeiras críticas e interpretações, permanece nesse primeiro movimento, o que esconde as relações sociais conflitivas em um enredo capaz de atrair e enganar seus leitores por gerações. Captado o tamanho de

Bento Santiago, o Dom possível aos trópicos, percebe-se dramatizado no procedimento narrativo o jogo contrário de interesses que dá corpo às relações sociais e históricas, movimento esse que não se descola do enredo, já que o completa e dá sentido a ele. Relação que capta em seu movimento os dois momentos da realidade histórica brasileira de sua maior cidade no final do século XIX, não mais apenas o visível de um relacionamento pautado pela desconfiança de uma traição, mas tudo que a estrutura. Machado de Assis consegue captar o que Lukács (2011) viria a chamar de “autêntica dialética de essência e fenômeno”, pressuposto de uma obra realista, termo no sentido de seu pensamento. Teria o escritor de *Dom Casmurro* captado ambos os movimentos: “a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e elementos e tendências de uma realidade mais profunda que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que estas se transformem com a mudança das circunstâncias” (LUKÁCS, 2011, p. 105).

Da relação acima mencionada, conseguimos compreender melhor como no romance a superioridade dos motivos religiosos, amorosos e familiares saltam à frente enquanto motivação das ações, o que explica em parte as interpretações que compactuam com o narrador. Aquelas, premeditadamente, lançam as razões econômicas e pessoais que articulam as relações que se dão entre as situações ficcionais e os personagens. Relações completamente desumanizadas, mas construídas com uma camada de respeito filial e respeito aos preceitos religiosos que escondem razões criadas dentro de uma lógica moderna de sociedade tal qual a dos modelos europeus. Apreendido o movimento, as relações entre Dona Glória e seu filho, José Dias e os que dele fazem dependente, Capitu e o marido, Escobar e o bem-sucedido amigo tornam-se, mais uma vez, matéria de riso e lamento. O primeiro por se fazer entender o tamanho real desse típico representante da elite local, o segundo por compreender que o fim de Capitu aponta para as dificuldades, e não impossibilidades, de rompimento dessa mesma lógica, ao menos dentro das leis estabelecidas pela lógica escravista. O que Machado irá trabalhar em *Memorial de Aires* enquanto lógica perversa – não à toa o mundo do trabalho, mesmo que ainda informal, do vendedor de vassouras e espanadores – é o que dá início ao romance.

Nas *Memórias de Aires*, o leitor que já se deparou com algumas figuras típicas dos outros romances de Machado de Assis, faz uma pergunta que – não há dúvidas – é cabal para compreender como se dá a formulação de algumas dessas figuras típicas da história nacional, como se realiza o mundo social dos dependentes, dos parasitas sociais

cuja relação estabelecida pelo favor com as grandes famílias era seu sustentáculo e que permeiam, muitas vezes alterando os rumos das narrativas, todos os romances de Machado de Assis. Apesar de toda a complexidade em se responder tal questão, encontra-se, nas relações interessadas de desenvolvimento progressista e estrutura arcaica, o caráter anômalo das relações de trabalho, o que imprimia a marca de barbárie aos proprietários, enquanto na mesma nota, privava o homem livre da respeitabilidade e oportunidade de sobrevivência pelo trabalho livre, gerando assim uma espécie de única via – as relações de proteção e clientelismo. Tais relações são responsáveis, em parte, por estruturar o dia a dia da vida de boa parte das personagens que ganham vida pela narrativa de Brás Cubas, mas nada se compara com o que acontece nas páginas de *Dom Casmurro*, as quais mostram sua face mais cruel em várias instâncias sociais, entre elas uma que salta às páginas: a relação do agregado José Dias para com Dona Glória, com Bentinho e, principalmente, com a família que ele acredita estar abaixo dele dentro da escala social – “a gente do Pádua” (DC, p. 16) –, relação sintetizada em uma frase-chave: “Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do *Tartaruga*” (DC, p. 16).

Não obstante a condição de desigualdade social e econômica de quem pratica e de quem recebe os benefícios na relação, a troca é o que dá sentido à relação. Uma espécie de denominador comum que estabelece que mesmo aquele que doa não se abstém de receber, tornando a relação de favor um jogo de reciprocidades cuja estrutura é própria das relações econômicas, pois o investimento no outro é habilmente transformado em um investimento em si mesmo, condição que satisfazia a todos (SCHWARZ, 1997). No mundo do trabalho que ainda não se formou, como o que abarca as memórias do Dom Casmurro, as relações de dependência ganham foro íntimo, formam raízes profundas capazes de alimentar e sustentar toda a vida do romance, daí ser José Dias peça fundamental na origem e formação da relação entre Bentinho e Capitu, ambas relações estruturadas em um princípio que parece tensionar a própria quebra a todo instante – o da superioridade daquele que pratica o favor e o da submissão e prestígio do recebedor.

Compreendida a relação de dependência enquanto necessidade histórica da ausência do mundo do trabalho, visto o sistema escravista brasileiro sustentar todo esse universo de contradições, o que faz Machado de Assis, nas memórias do velho diplomata Aires, construir um mundo onde desaparecem – se não por completo, em grande parte – personagens como José Dias, Félix, Guiomar, Virgília, Sofia? Dando vazão, nos seus dois

últimos romances, a narrativas povoadas por deputados, diplomatas, advogados, médicos, comerciantes, fazendeiros, banqueiros e por um elemento essencial para a feitura desses romances enquanto processo de redução estrutural, trabalhadores informais. A resposta, buscada aqui no primeiro e no segundo capítulos, encontra-se na data escolhida para o transcorrer da narrativa de *Tristão e Fidélia*: 1888, ano da Abolição da escravatura. Próximo à data, as relações de trabalho começam a mudar. Aparecem personagens como o vendedor de vassouras, trabalhador informal que não é mais o que, em *Dom Casmurro*, era escravo de ganho a vender cocadas. Esse mundo novo que se abre com a alforria não ilude Machado de Assis. Os interesses ocultos que transitam pelas páginas do diário deixam o leitor sem respostas tal como as dúvidas que aplacavam os homens e mulheres da época. Contudo, não a elite local, daí o uso da estratégia de diário, do acusar defendendo, do tensionar para, em seguida, afrouxar.

As relações de dependência passam a um outro patamar, assim como as do narrador com o romance. O início da entrada do mundo do trabalho enquanto oportunidade e respeitabilidade, ainda que no mesmo movimento do romance de tensionar para girar em falso, aponta as mudanças que gerariam dentro das famílias dos proprietários, muito poucas. Daí todo o romance de *Aires* se passar em uma espécie de núcleo suspenso, o qual – aí mais uma vez a capacidade do autor de captar a relação entre as partes que formam a realidade objetiva – tem os seus destinos atravessados pelos fatos concretos, pelos movimentos da história que escapam a essa elite. O fato de a classe dominante brasileira, no final do século XIX, voltar-se para si enquanto forma de manutenção de sua ordem e sobrevivência frente às mudanças encontra no diário a sua forma mais plena: “talvez nada seja mais apropriado para representar uma classe que perdeu sua função histórica e que só tem olhos para si do que o isolamento e a autorreferencialidade do diário íntimo de um membro desta classe” (FRAGELLI, 2014, p. 99). Isso não necessariamente implica um voltar-se reflexivo para si, um voltar-se crítico para si. Ao contrário, o movimento é o mesmo que se encontra em todo o circuito das memórias até então aqui trabalhado: “idealização de si, estetização de si – portanto representação extra-histórica da própria existência” (FRAGELLI, 2014, p. 99).

Assim como o unir as duas pontas da vida do então viúvo Bento Santiago ou o colocar a vida a limpo de Brás Cubas, o “afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica” (p. 108), que é a construção do diário de Aires, o contar desses narradores não tem qualquer propósito de analisar a si mesmos ou de analisar qualquer um de seus iguais.

A forma reflexiva que possui por excelência o diário torna-se tão tendenciosa e cheia de intenções apaziguantes quanto o processo de acusação, que são as memórias de Dom Casmurro, romances que, em sua propaganda de credibilidade do narrador, promovem uma promessa de reflexão a qual, ao contrário de transparecer algo, esconde os crimes promovidos por essa mesma classe: “Não me lembra se fiz alguma reflexão acerca da liberdade e da escravidão, mas é possível, não me interessando em nada que Santa-Pia seja ou não vendida. O que me interessa particularmente é a fazendeira” (p. 105).

A indiferença dessa elite diante do destino dos libertos é a formalização da passagem de um sistema que explorava uma mão de obra para outro que também preza pela exploração, mas agora do trabalho precariamente assalariado, e que tem como preocupação apenas os seus próprios interesses, aqui muito bem reduzidos à “fazendeira”. O que pode parecer apagamento dos efeitos da abolição, ou rebaixamento, ganha força tal como nas relações de dependência em *Dom Casmurro*, a ponto de mudar os destinos, a narrativa. O desinteresse por parte de Aires potencializa a presença da farsa da abolição e dessa classe que tentou difundir a ideia de que a escravidão havia sido redimida com a lei de 13 de maio, pois, em sua indiferença, o homem das luzes, diplomata, educado aos moldes da civilização europeia, é rebaixado de sua aparência grandiosa ao seu tamanho histórico real. A palavra tão temida por ele, mesmo sendo silenciada no diário, retorna nos gritos: “a poesia falará dela, particularmente naqueles versos de Heine, em que o nosso nome está perpétuo” (p. 24).

3.2.3. “É ainda aquela sua antiga doceira de Itapagipe?”

Aparentemente sem importância, a abertura do *Memorial de Aires* apresenta o leitor ao mundo do trabalho, o mundo material do século XIX, por meio do pregão do vendedor de vassouras – “Vai Vassouras! Vai espanadores!” (p. 02) –, momento de expansão do trabalho informal, o qual irá se tornar comum após a abolição e que irá reverberar não só nas lembranças de Aires, gerando no velho diplomata a vontade de escrever os episódios do seu retorno da Europa no diário, como aponta para o que está silenciado na obra, mas que, mesmo contrário a sua vontade, aparecerá marcando o seu lugar na história. Lembremos de outro pregão também responsável por guiar o leitor pelos

não-ditos de um outro romance, *Dom Casmurro*, momento esse de grande importância para a economia funcional da narrativa, o “pregão das cocadas”.

No capítulo intitulado “Um plano”, Bento comunica à Capitu que sua mãe havia tomado a decisão de enviá-lo ao seminário, o que irá provocar a reação irritadiça imediata da jovem, a qual irá proferir as “furiosas palavras: – Beata! carola! papa-missas!” (DC, p. 36). Nas palavras de Roberto Schwarz, ao contrário do que seria esperado pelo imaginário da época de uma personagem feminina na situação de dependente: “Capitu não só tem desígnios próprios, os quais consulta, como tem opinião formada e crítica a respeito de seus protetores, e até da religião deles” (1997, p. 24). A jovem racionaliza a situação, põe-se a questionar sobre as circunstâncias, queria saber das palavras de uns e de outro, o tom, entender as lágrimas de Dona Glória. Explicações que lhe são negadas, ou apresentadas somente em partes: “não lhe pude dar toda a significação” (DC, p. 37). Capitu reflete – “a reflexão não era coisa rara nela” (DC, p. 37) –, busca os fatos, promove recapitulação, relaciona os ocorridos, busca o nexos entre eles, para, enfim, “em meio disto, confess[ar] que certamente não era por mal que minha mãe me queria fazer padre, era a promessa antiga, que ela, temente a Deus, não podia deixar de cumprir” (DC, p. 37).

A resposta de Capitu demonstra clareza a respeito da situação em que está inserida. Sua consciência e inteligência a fazem entender que, estando dentro do sistema de sujeições e obrigações a que está submetida, sua capacidade de diferir entre o que é esperado dela, no interior do universo desse imaginário, e a realidade é sua força. Sua fala deixa clara sua consciência diante desse jogo real de aparências risíveis, o que faz com que Bento sintasse agraciado com a racional e esclarecida resposta da garota: “Fiquei satisfeito de ver que assim espontaneamente reparava as injúrias que saíram do peito, pouco antes, que peguei da mão dela e apertei-a muito” (DC, p. 37). O que para Bento é a forma pensada de entender a situação, de que a mãe apenas estava cumprindo a promessa, para Capitu é sua forma de jogar o jogo do qual tem consciência das regras, e de que, principalmente, essas não lhe estão a favor.

A jovem “deixou-se ir, rindo; depois a conversa entrou a cochilar e dormir” (DC, p. 37). Há um jogo cênico na passagem. A personagem que há poucos instantes estava enraivecida com a situação, coloca-se na situação do aceite, do fugir da conversa a ponto de desaparecer, o que, por um lado, demonstra sua consciência; mas, por outro, conforme entendemos como se dá a construção das memórias de Bento, aponta para o

desconhecimento, ou uma ausência de leitura, da situação por parte de Bentinho, aquele que ficou perdido na antiga casa de Mata-Cavalos, porém não por parte do agora proprietário Bento Santiago, que relê sua vida em perspectiva do que lhe passou. A cena narrada por Bento é uma das mais bem construídas diante de suas intenções. Passado o momento da conversa e da irritação, ambos se dirigem à janela, momento em que

um preto, que, desde algum tempo, vinha apregoando cocadas, parou em frente e perguntou:

– Sinhazinha, qué cocada hoje?

– Não, respondeu Capitu.

– Cocadinha tá boa.

– Vá-se embora, replicou ela sem rispidez.

– Dê cá! disse eu descendo o braço para receber duas.

Comprei-as, mas tive de as comer sozinho; Capitu recusou. Vi que, em meio da crise, eu conservava um canto para as cocadas, o que tanto pode ser perfeição como imperfeição, mas o momento não é para definições tais; fiquemos em que a minha amiga, apesar de equilibrada e lúcida, não quis saber de doce, e gostava muito de doce.

Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância:

Chora, menina, chora,

Chora, porque não tem

Vintém,

a modo eu lhe deixara uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos de puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse:

– Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa (DC, p. 37).

Bento constrói a cena minuciosamente. O cuidado com todos os detalhes é a sentença de quem sabe que precisa ser, ao mesmo tempo, cauteloso e assertivo na construção de seus argumentos. Diante do ocorrido, o narrador busca razões que justificassem a negativa da jovem, a qual, depois de entender as razões de Dona Glória,

torna-se “equilibrada e lúcida”. Os dois termos a caracterizar a jovem Capitu trazem em si algo que aponta para uma caracterização possível, uma forma de acusação, da Capitu adulta. Seria ela equilibrada e lúcida diante da situação em que suas intenções de galgar um lugar na escala social que não lhe pertence são frustradas pela possível ida de Bentinho para o seminário. Para isso, o narrador constrói a cena de forma a tirar toda a responsabilidade do pregão, o qual era assumido nas brincadeiras. A toada não poderia ser a razão, afinal “ela a sabia de cor e de longe”, era parte nos jogos em que “trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um *doce ausente*” (grifo nosso). No momento concreto, da vida real, das cocadas que não são mais doces ausentes, das materializações do trabalho escravo, cujo possível dono seja a própria Dona Glória proprietária de escravos de ganho, não há a possibilidade de troca de papéis.

O que não era perceptível talvez ao Bentinho naquele momento, ou somente mais uma forma retórica de captação do leitor, como já tratado, é claro para Bento Santiago. O momento de enunciação de sua ida para o seminário frustrava os anseios da jovem articulista, daí seu excesso de raiva com Dona Glória e sua negativa em relação às cocadas. O pregão elucida ao narrador o que por conta própria não seria possível, conforme vários outros momentos da narrativa: “Creio que a letra[...] foi que a enjoou agora”, momento que, para ele, a jovem Capitu mostrava consciência de sua condição, sua pobreza – “se eu fosse rica”. A forma como tudo se articula, como tudo é construído nas memórias do Dom Casmurro, espécie de manipulação de fragmentos dessa memória que confere sentido ao passado, estrutura sua sutil tática de acusação por meio de algo que permeia o texto em todas as suas instâncias, do foco narrativo à construção gramatical.

O pregão das cocadas irá acompanhar Bentinho por toda vida. Na infância o episódio é parte de uma situação de brincadeiras. Na adolescência o episódio da possível ida para o seminário aponta para um princípio de leitura que dará início a uma série de confusões, abrindo possibilidades de compreensão a partir da relação com os outros momentos. No capítulo “Querido opúsculo!”, Dom Casmurro, ao tratar de uma série de lembranças, remete ao leitor algumas delas: “como a pedra da rua, a porta da casa, um assobio particular, um pregão de quitanda, como aquele das cocadas que contei no cap. XVIII” (DC, p. 90). Toda a escrita das lembranças parece uma sucessão de exemplos de pouco significado até a chegada do que lhe interessa – o mote do vendedor de cocadas – para contar ao leitor que havia pedido para um músico transcrever para o papel:

“Justamente, quando contei o pregão das cocadas, fiquei tão curtido de saudades que me lembrou fazê-lo escrever por um amigo, mestre de música, e grudá-lo às pernas do capítulo” (DC, p. 90). Dom Casmurro dá a entender que a ideia de transcrever a música havia se dado no momento de escritura do livro. O que o leitor sabe é que tal transcrição não se encontra no texto que está lendo. O que Dom Casmurro irá esclarecer em seguida é uma explicação tão confusa e ardilosa quanto o próprio caminho de chegada ao tema: “Se depois jarretei o capítulo, foi porque outro músico, a quem mostrei, me confessou ingenuamente não achar no trecho escrito nada que lhe acordasse saudades” (DC, p. 90). O sentimento em relação à toada do velho vendedor de cocadas pode até vir em parte pelas lembranças da infância de Dom Casmurro, algo que esperasse que alguma outra pessoa que conhecesse também a sentisse. No entanto, a importância, para o romance em si, vem da concretização de algo que marcou a transição, ou ao menos apontou para, a sua interpretação em relação às intenções de Capitu e, nas páginas de suas memórias interessadas, servir de prova do processo.

Os argumentos de Dom Casmurro para ter retirado, jarretado, a transcrição é de caráter econômico, tanto quanto são os que alimentam os seus ciúmes. Diz o narrador: “Para que não aconteça o mesmo aos outros profissionais que porventura me lerem, melhor é poupar ao editor do livro o trabalho e a despesa da gravura” (DC, p. 90). As razões reais de não fazer sentido ao músico que fez a leitura é acrescida ao final do capítulo, a relação afetada vem do momento narrado por ele e o seu olhar para o fato depois do transcorrer do tempo: “Já agora creio que não basta que os pregões de rua, como os opúsculos de seminário, encerrem casos, pessoas e sensações; é preciso que a gente os tenha conhecido e padecido no tempo, sem o que tudo é calado e incolor” (DC, p. 91).

O que poderia ser dado como assunto encerrado, cinquenta capítulos depois, é retomado por Dom Casmurro. Passagem bastante truncada em relação à composição do romance como um todo, o capítulo “Rasgos da infância” retoma os capítulos da infância e os episódios das brincadeiras com doces, lembra de que “gostava de música, não menos que de doces, e eu disse a Capitu que lhe tirasse ao piano o pregão do preto das cocadas de Mata-cavalos” (DC, p. 146). Da construção do passado, o texto aterrissa em um presente em que Bento faz um pedido que rememora anseios que se concretizaram, vontades que se tornaram claras à época do pregão. Capitu está casada com Bento, está superada sua condição de dependência e pobreza, fato esse que Bento faz questão de assinalar e talvez lembrar à própria Capitu. A esposa afirma não se lembrar. Lembrava-

se do “preto que vendia doce, mas não sei mais a toada” (DC, p. 147), ao que Bento enfatiza: “Nem das palavras?” (DC, p. 147). O que interessa ao narrador na toada são suas palavras cruéis, talvez daí não ter colocado em seu livro a partitura, ao contrário da desculpa que havia dado, ao contrário da letra que aparece gravada nas páginas de seu livro e de sua memória. Apesar do tom complacente, devido ao fato de a esposa não lembrar, a cena vem carregada de maldade. O leitor é convocado para ser parte do circo narrativo armado, a leitora “ficará espantada com tamanho esquecimento” (DC, p. 147). O que era esquecimento para Capitu, para Bento era uma forma de lembrar as posições reais dentro das brincadeiras dos doces:

Fiz, porém, o que ela não esperava; corri aos meus papéis velhos. Em S. Paulo, quando estudante, pedi a um professor de música que me transcrevesse a toada do pregão; ele o fez com prazer (bastou-me repetir-lho de memória), e eu guardei o papelinho; fui procurá-lo. Daí a pouco interrompi um romance que ela tocava, com o pedacinho de papel na mão. Expliquei-lho; ela teclou as dezesseis notas (DC, p. 147).

Ao tempo que os papéis velhos sejam em seu sentido mais concreto, abre também uma outra leitura, a retomada de seu papel social antigo, de quando estudante, e não de proprietário como no presente, o de que tem consciência, ou começa a ter, do que lhe havia passado em relação ao casamento interessado. Bento interrompe Capitu, que tocava um romance, e a traz para o mundo dele, fazendo questão de lembrá-la de seu lugar. Tal qual Fidélia, que é viúva e noiva, termos inaceitáveis dentro do romance, Capitu é dependente e proprietária. Para as duas, a existência de uma característica é a anulação da outra. Para a primeira, será resolvido com o abandono da situação de viúva ao casar-se e ir para a Europa, local que apagava sua condição e seu passado; para a segunda o mesmo fim, Capitu viaja para a Europa sem retornar mais. Enquanto ainda no Rio de Janeiro, a toada tinha “um sabor particular” (DC, p. 147), uma lembrança do lugar de origem da jovem, a presença concreta da escravidão, o patriarcalismo em sua forma mais naturalizada. Daí o desfecho da cena, algo que, na simplicidade narrativa dos laços familiares, carrega todo o peso da história. Enquanto Capitu teclava e cantava o que poderia ser passado, a cena a fazia lembrar a sua atualidade: “Ezequiel aproveitou a música para pedir-me que desmentisse o texto dando-lhe algum dinheiro” (DC, p. 147).

O leitor, diante da cena, questiona em que momento teria sido realmente transformado em partitura o pregão das cocadas. A segunda versão é confirmada quatro capítulos depois, com um título que mostra que nada escapa à obra: “Em que se explica o explicado”. Seria a transcrição pedida ao professor de São Paulo uma forma de cumprir com o juramento de nunca esquecerem a toada, o que convence mais do que a primeira. Seriam momentos distintos o da transcrição para partitura ao da transcrição para o livro, fixação no livro do que já teria sido feito antes. Diferentemente do que se levanta, não há incongruência. Ao contrário, a narrativa de Bento Santiago, enquanto esse unir de “farrapos de textos” (SANTOS, 1998, p. 115), usando a terminologia de Wellington de Almeida Santos, é a construção do esquecimento do pregão e a quebra do juramento enquanto índice tendencioso à resposta da pergunta final que perpassa todo o romance. O resto, que para Dom Casmurro é o todo e o que lhe sobrou: “o resto agora é saber se Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente” (DC, p. 183-184).

3.2.4. Aires: “novelista embutido em um memorialista”¹¹

Aires, em seu jogo social de relativizações de princípios – morais, políticos, econômicos e narrativos –, estabelece sua norma de pactuação com o leitor em um plano bastante próprio: “conversações do papel e para o papel” (p. 29). Ao que tudo indica, uma obra cujo princípio de fuga do ficcional minimiza as possibilidades de leitores por um artifício caro ao que até aqui foi debatido sobre *Dom Casmurro*. A pressuposta ausência de leitores do diário faz com que o que é dito seja tomado como desinteressado, não havendo a necessidade de se criar nada conforme os interesses próprios, por não haver quem pudesse fazer qualquer valor de julgamento.

Se encontramos na narrativa de Dom Casmurro uma busca constante pela cumplicidade do leitor, está nessa mesma busca a possibilidade de consciência desse interlocutor. Em uma passagem fundamental na compreensão do jovem Bentinho, assim como no processo de acusação que se monta junto ao que é narrado, fica sugerida a falta de conhecimento a respeito de si mesmo que envolvia a personalidade do jovem. José

¹¹ RONCARI, 1980, p. 177.

Dias procura Dona Glória para advertir sobre os perigos dos jovens se “pegar(em) de namoro” (DC, p. 03). Bentinho, atrás da porta, tem conhecimento, pela primeira vez, de um sentimento que já lhe é forte, porém desconhecido por ele mesmo. Há um encontro consigo que leva a outro questionamento: “com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim?” (DC, p. 03). Apesar do caráter revelador que envolve todo o capítulo, o qual poderia ser nomeado como “a descoberta”, “a revelação”, “a iluminação”, a escolha do título sugere o caráter acusativo, ou de arrependimento, que viria a ter aquele momento, nomeado como “a denúncia”. Essa forma de revelação dos anseios, sentimentos e interesses de Bentinho vem sempre a partir do outro, seja ele José Dias – “tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo” (DC, p. 03) –, seja Capitu em relação à suposta traição – “Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (DC, p. 112).

Se a tarde em que Bentinho descobre os seus sentimentos é o ponto de partida de suas memórias – “o princípio da minha vida” (DC, p. 07) –, o que ele julga ser importante contar a alguém torna-se simetricamente uma espécie de espelho do dia fatídico, passando agora Dom Casmurro a condição de narrador a contar a respeito de um outro que não é mais ele, Bentinho, e o leitor de ouvinte-interlocutor. Revive a mesma situação de buscar no outro suas respostas e autoafirmação, quer seja de convencimento de que toda a desfortuna de sua vida tem como culpado uma figura que não ele, quer seja de certeza de que só ele seria capacitado a contar a própria história, o que, de alguma forma dá sentido à sua vida e o legitima enquanto narrador em uma relação de dependência mútua estruturada nas mesmas amarras do parasitismo social da dependência e do favor.

O procedimento de fazer participar o leitor na narrativa, em si, não é um procedimento inédito. Entretanto, o leitor não realiza sua função em si mesmo nas obras memorialistas de Machado de Assis. Ele passa a integrar a materialidade da narrativa, tornando-se fundamental para a consumação do próprio tecido ficcional, passando a ser indissociável da figura do narrador. Tal relação, até aqui bastante discutida, parece ser deixada de lado em *Memorial de Aires*, até mesmo pelo gênero proposto. Seria o diário do velho conselheiro Aires legitimado em suas transgressões narrativas pelo fato de tratar-se de um gênero cuja supremacia dos caprichos e arbítrios do diarista é parte fundamental da própria escrita. O que o diferenciaria de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom*

Casmurro seria, sob esse ângulo, muito rasteiro e faria perder a própria razão de ser da escolha de Machado de Assis em sua última obra.

As obras de caráter memorialista estariam fundamentalmente cindidas no que diz respeito ao próprio gênero: “o diário é o refúgio da intimidade, porquanto não seja reprodução. A intimidade é o interior; a produção é o exterior” (DIDIER, 1991, p. 132). Entretanto, essa espécie de satisfação, a qual envolve os narradores Brás Cubas e Dom Casmurro, construída a partir de sua relação de mando e arbítrio assentada por sua posição social enquanto classe dominante, e que se estende à narrativa, é restabelecida a partir de um mecanismo de alternância entre registro de diário íntimo, com sua ausência de leitor, e de algo fundamental na compreensão da forma que se dá a obra, o romance. Ambos discutidos no primeiro capítulo, mas que agora são retomados a partir do conjunto das obras memorialistas, o que promove não só uma reafirmação do que foi discutido, como também avanços nesse entendimento.

Nas memórias de Brás Cubas, Roberto Schwarz (2000) conseguiu captar na forma do romance algo que, ao tempo que é construção estética, consiste em internalização de matéria social, um princípio estruturante da obra, a que o crítico tratou como sendo a volubilidade do narrador, conforme termo de Augusto Meyer¹²: “essa vontade arbitrária, que respeita e desrespeita a regra segundo as conveniências do seu amor-próprio, segundo as conveniências da busca de uma supremacia qualquer” (1958, p. 50). Em outras palavras, pelas relações sociais em que se apoia, Brás Cubas é consentido a desempenhar seus privilégios de classe, principalmente enquanto proprietário, no domínio das relações narrativas. Na estrutura da obra, observa-se a confirmação dos seus mandos e desmandos e de seus abusos em suas relações sociais reafirmada em suas interrupções, em sua relação com o leitor, na desobediência às normas do gênero romance e nas perturbações da própria língua. Brás Cubas rompe com o fluxo narrativo conforme sua vontade à medida em que desrespeita o leitor pelo que seria esperado, desmanchando as próprias expectativas que cria, frustrações possíveis somente em razão do leitor, o qual se vê preso em um jogo ousado de insolência e despistamento: “se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus” (MPBS, p. 03).

¹² MEYER, Augusto. *De Machadinho a Brás Cubas*. Esse texto apareceu, pela primeira vez, na Revista do Livro do Instituto Nacional do Livro, em 1958.

Em *Dom Casmurro*, os desígnios de Bento Santiago estruturam-se em um universo cujas relações se realizam a partir do consentimento, o universo do favor. O seu desempenho realiza-se nas próprias relações de vontade e interesse ocultos enquanto norma de uma sociedade, a qual é cheia de credenciais, porém sem credibilidade, realizando-se somente como aspirações falsas de independência e cidadania de um jogo de vícios, de que o leitor também é parte fundamental.

Diante disso, o gênero diário tornaria frouxa a relação entre as partes do texto, principalmente no que diz respeito ao leitor e na razão da existência do gênero, em oposição aos outros dois aqui discutidos: a legitimação das transgressões que davam forma aos romances memorialistas.

Quaisquer que sejam as intenções que presidam à sua redação, um diário não obedece a nenhuma regra imposta. Seu autor está livre para incluir o que ele quiser, na ordem que desejar, e mesmo sem ordem alguma. A extensão de seu propósito dependendo do acontecimento, exterior ou pessoal, que ele pôde observar, ou desejar reter como significativo na véspera, ou no próprio dia. Ele não coloca nenhuma das questões necessárias à elaboração da obra (GIRARD, 1986, p. 03).

Não obstante as possíveis informalidades do gênero, encontra-se, em *Memorial de Aires*, uma obra cuja preocupação estética avança dentro da própria flexibilidade em que se dá a escrita. Uma forma de transformar em períodos, parágrafos e capítulos a reorganização do passado, conforme uma organicidade que tanto pode ter critérios causais, quanto poderia estar à mercê das contingências da vida, ou da história. Tais especificidades do diário de Aires foram percebidas ainda quando da publicação da obra, conforme observou Mário de Alencar, no *Jornal do Comércio*: “A forma do diário em romance autobiográfico não é rara e é relativamente fácil: mas em Memorial de Aires há um romance alheio” (1908, p. 286). O escritor conseguiu captar algo que manifesta a singularidade da forma, ou seja, como se daria a construção do diário do conselheiro. Alencar (1908) avança em sua argumentação ao tratar da dificuldade de um romance com essa estrutura: “a escolha hábil de atos que o formem pelo seu seguimento e interesse, sem contudo deixarem de ter na naturalidade da escritura dia a dia, a ausência de plano, a despreocupação de fazer romance, que é a feição própria de um jornal íntimo” (1908, p. 286).

Mário de Alencar capta a necessidade de se ater à complexidade da articulação entre o que é do “jornal íntimo”, ou do diário, e o romance, problemática discutida com o próprio Machado de Assis em carta, meses antes da crítica no jornal, na qual o jovem escritor afirma: “tem, além dos outros méritos próprios do autor, a originalidade da forma do romance. Estou que ainda não houve nenhum, com essa forma de diário, objetivo” (1908, p. 284).

A crítica, ao longo dos anos, tem conseguido avançar nessa problemática. John Gledson (1986), a exemplo disso, ao afirmar a necessidade de se inserir *Memorial de Aires* na mesma linha de análise que havia sido feita com *Dom Casmurro*, e não há dúvidas de que havia sido feita com as *Memórias Póstumas*, aponta para os traços essenciais de uma obra que, em um conjunto memorialista, ganha outro significado:

É muito possível – e acredito que seja necessário – tratar a relação entre narrador e enredo, em *Memorial de Aires*, da mesma maneira como deve ser tratado – e tem sido – em *Dom Casmurro*. Ou seja, como resultado de uma saudável desconfiança em relação ao narrador, devemos ser capazes de reelaborar o enredo, e reconstruir outro, diferente daquele que Aires conta. Fazendo isso, esse enredo se torna muito mais poderoso e significativo, como visão da realidade social e histórica (GLEDSON, 1986, p. 224).

Gledson enxerga um outro enredo possível a partir da articulação desconfiada com o narrador, o que o crítico fez, com bastante propriedade, em seu *Ficção e História* (1986). Porém, sua análise não se desenvolve no sentido de entender a estrutura da obra enquanto parte fundante do próprio enredo e a situação histórica, atendo-se mais às duas últimas obras enquanto um todo articulado cujas prerrogativas que a própria forma oferece para Aires funciona, assim como a estrutura romanesca e memorialista para Dom Casmurro e Brás Cubas, como instrumento de poder social no âmbito narrativo. Seria a forma – o gênero diário – usada por Aires a própria redução estrutural do regime de legitimidade das vontades dos proprietários. O que, em si, não guardaria o novo é intrínseco a essa forma. Pela ausência do leitor, é possível a transgressão de toda e qualquer regra. Está, em algumas notas apontadas por alguns críticos acima, o que seria percebido de forma mais sistemática por Pedro Fragelli:

a alternância imprevisível entre os registros de diário íntimo e de romance desempenha um papel decisivo: ao passar inadvertidamente de uma forma a outra, Aires sucessivamente põe e retira o leitor do horizonte da narrativa, sem que este – e nisso está uma das novidades mais importantes do *Memorial* –, ainda que perceba a lógica do movimento, de nada possa acusar o diarista (2014, p. 212).

Tal alternância a que se ateuve Fragelli aparece em todo o corpo do romance, fazendo com que a regra – as transgressões – torne-se literariamente extensão do que autoriza Aires, em seu conjunto social, a ter o comportamento de parecer dizer o que quer, quando, na verdade, encontra nessa alternância entre diário e romance o seu propósito maior, o de defesa – de salvar ou manter – uma elite local.

As motivações de Aires são muitas, todas cheias de caprichos e bastante eloquentes, seja em seu registro mais direto, o escrito, seja no que omite. Nas palavras de Gabriela Betella (2007, p. 119): “sabemos que a obra vem de uma criativa invenção sobre as possibilidades de manipular o foco narrativo e a forma romance”. Encontra-se, nas primeiras páginas, o primeiro despiste de um dos veios de mais força da obra, momento em que o *Memorial de Aires* começa a negar-se enquanto uma narrativa romanescas: “achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, – pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem”. O que o “editor” irá chamar de “mesmo assunto” torna-se ao longo do texto matéria que poderia ser resumida em um único parágrafo, não fosse o que o editor M. de A. tivesse afirmado ter retirado: “circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões”. Em outras palavras, Aires, enquanto projeto de diarista, subverte as próprias regras do gênero ao introduzir cenas romanescas, muito bem construídas, como forma de inserir um leitor que, tal qual em *Dom Casmurro*, é chamado ao seu lado enquanto interlocutor. O mesmo Aires, sustentado na forma que diz estar construindo seu texto, consegue negar essa participação, com interrupções do fluxo do texto ao estilo Brás Cubas.

O diarista consegue, pelas entradas em seu diário, construir a sensação de estar mapeando os acontecimentos principais relacionados a ele, como seria esperado. Aires, em cada anotação, recompõe fatos, promove pseudorreflexões, estabelece relações entre as partes narradas com o que ele pensa e finge transmitir sinceridade. São elementos que oferecem um todo bastante palpável e convincente, afinal os elementos estão ajustados

justamente enquanto fatos que possuem uma causalidade própria, que, diante disso, possuem consequências lógicas e, conforme a continuidade que se dá pelas entradas datadas, ordenam a narrativa de um diarista. No entanto, a “narração seguida”, estruturada em uma lógica “civilizada” de diplomata, mostra a cada instante suas lacunas, pontos inapreensíveis, parcialidade, obscuridade na construção dos outros personagens, distorções: “dúvidas cercam toda a narrativa” (GLEDSON, 1986, p. 229).

Ao longo das páginas do diário, a palavra leitor não é mencionada. Há uma construção preocupada em ser convincente com o que é proposto. Tal qual a escrita diarista, Aires presume que sua escrita deva ser concisa. Boa parte dos personagens e situações não precisam ser esclarecidos, tudo deve vir de forma resumida, características mesmas do gênero; afinal, ele enquanto diarista possui as informações, não precisa contar para si ou para o “papel” dados conhecidos por ele: “a composição do diário íntimo tem como finalidade primeira a instauração de um diálogo do emissor consigo próprio, sendo evidenciadas, por marcas linguísticas, as instâncias do locutor e do alocutário” (SARAIVA, 2009, p. 70). A condição como se dá a apresentação dos personagens, por Aires, é muito próxima da que ocorre nas *Memórias de Brás Cubas*, romance cujas ligações sociais são esclarecidas a cada momento em que surgem. Os personagens são apresentados ao leitor: “a coleção dos perfis é completa a seu modo, e deixa entrever uma disciplina ditada pelo conteúdo – os relacionamentos que a bem da verossimilhança externa e interna não podem faltar” (SCHWARZ, 2000, p. 69). Em *Dom Casmurro*, as diferenças são mais acentuadas. Encontra-se na construção das personagens, a forma com que são apresentadas ao leitor, um fim em si mesmo, pois tudo deve ser esclarecido a respeito de José Dias, Capitu, Escobar para que o leitor chegue às suas próprias conclusões, pilares pintados ao gosto do narrador e que combinam perfeitamente com o seu circo armado.

A preocupação em ser conciso, em resumir o quanto puder suas impressões é ponto central para Aires, daí a quantidade de vezes que afirma estar tentando contar apenas o essencial: “Aí fica, mal resumida, a nossa conversação” (p. 98); “resumo assim o que pensei” (p. 86); “Fidélia saberá ser duas vezes filha, é o que resumo do que lhe ouvi” (p. 30); “Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido” (p. 16); “Eia, resumamos hoje o que ouvi ao desembargador em Petrópolis acerca do casa Aguiar” (p. 12); “Lá fui ontem às bodas de prata. Vejamos se posso resumir agora as minhas impressões da noite” (p. 08).

São muitos os momentos em que o conselheiro enfatiza a objetividade, bem como aqueles em que se atém a detalhes em que aprecia a “maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem” (p. 73), que gosta de “ver e ante-ver” (p. 73), que “em verdade, dá certo gosto de deitar ao papel coisas que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão” (p.50), às quais acrescentamos “por meio da fantasia”. Ao longo de todo seu diário, Aires não segue nem o que seria esperado de uma escrita diarista, nem mesmo o que se propõe.

Nas primeiras páginas da obra, ao afirmar sua forma de escrita detida apenas no que é “preciso à compreensão de cousas e pessoas”, o leitor se depara com uma das primeiras intercalações, que não são próprias do gênero que inicia o conselheiro, e que, se não desmente, coloca em situação a sinceridade do narrador. Após estar com o desembargador, Aires decide contar a biografia do casal Aguiar. A primeira questão refere-se à dúvida acerca da necessidade de se colocar no texto – de um único leitor – uma informação que o próprio diarista detém. Seria por necessidade meramente de caráter compositivo, por ser o responsável pela narrativa? Essa ainda seria uma pergunta que não alcança o problema, mas que coloca o leitor em situação de atenção. Em seguida, Aires afirma que “quanto à vida deles ei-la aqui em termos secos, e curtos e apenas biográficos”, para, conforme o prometido, construir o casal Aguiar:

Aguiar casou guarda-livros. Dona Carmo vivia então com a mãe, que era de Nova-Friburgo, e o pai, um relojoeiro suíço daquela cidade. Casamento a grado de todos. Aguiar continuou guarda-livros, e passou de uma casa a outra e mais outra, fez-se sócio da última, até ser gerente de banco, e chegaram à velhice sem filhos. É só isto, nada mais que isto. Viveram até hoje sem bulha nem matinada (p. 12).

Aires cumpre o que havia dito. O diarista, em pouquíssimas palavras, havia contado a história do casal Aguiar. De acordo com Fragelli (2014, p. 190), “se fosse capaz de conter suas tendências narrativas, Aires encerraria nesse ponto as anotações sobre a vida dos Aguiar”.

Em seguida, Aires avança na história. Sua passagem de diarista a narrador é construída nos detalhes, nas comparações, na criação de metáforas, “nas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões” (p. 03), tudo que antes havia dito que não faria:

Queriam-se, sempre se quiseram muito, apesar dos ciúmes que tinham um do outro, ou por isso mesmo. Desde namorada, ela exerceu sobre ele a influência de todas as namoradas deste mundo, e acaso do outro, se as há tão longe. Aguiar contara uma vez ao desembargador os tempos amargos em que, ajustado o casamento, perdeu o emprego por falência do patrão. Teve de procurar outro, a demora não foi grande, mas o novo lugar não lhe permitiu casar logo, era-lhe preciso assentar a mão, ganhar confiança, dar tempo ao tempo. Ora, a alma dele era de pedras soltas; a fortaleza da noiva foi o cimento e a cal que as uniram daqueles dias de crise. Copio esta imagem que ouvi ao Campos, e que ele me disse ser do próprio Aguiar. Cal e cimento valeram-lhe logo em todos os casos de pedras desconjuntadas. Ele via as coisas pelos seus próprios olhos, mas se estes eram ruins ou doentes, quem lhe dava remédio ao mal físico ou moral era ela. A pobreza foi o lote dos primeiros tempos de casados. Aguiar dava-se a trabalhos diversos para acudir com suprimentos à escassez dos vencimentos. Dona 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 cousas, tão completadas pelo trabalho das mãos da dona que captavam os olhos ao marido e à visita. Todas elas traziam uma alma, e esta era nada menos que a mesma, repartida sem quebra e com alinhamento raro, unindo o gracioso ao precioso.

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.

Criaram relações variadas, modestas como eles de boa camaradagem. Neste capítulo a parte de Dona Carmo é maior que a de Aguiar. Já em menina era o que foi depois. Havendo estudado em um colégio do Engenho Velho, a moça acabou sendo considerada a primeira aluna do estabelecimento, não só sem desgosto, tácito ou expresso, de nenhuma companheira, mas com prazer manifesto e grande de todas, recentes ou antigas. A cada uma pareceu que se tratava de si mesma. Era então algum prodígio de talento? Não, não era; tinha a inteligência fina, superior ao comum das outras, mas não tal eu as reduzisse a nada. Tudo provinha da índole afetuosa daquela criatura.

Dava-lhe esta o poder de trair e conchegar. Uma coisa me disse Campos que eu havia observado de relance naquela noite das bodas de prata, é que D. Carmo agrada igualmente a velhas e moças, assim como há moças fechadas às velhas. A senhora de Aguiar penetra e se deixa penetrar de todas; assim foi jovem, assim é madura. Campos não os acompanhou sempre, nem desde os primeiros tempos; mas quando entrou a frequentá-los, viu nela o desenvolvimento da noiva e da recém-casada, e compreendeu a adoração do marido. Este era feliz, e para sossegar das inquietações e tédios de fora, não achava melhor respiro que a conservação da esposa, nem mais doce lição que a de seus olhos. Era dela a arte fina que podia restituí-lo ao equilíbrio e à paz.

Um dia, em casa deles, abrindo uma coleção de versos italianos, Campos achou entre as folhas um papelinho velho com algumas estrofes escritas. Soube que eram do livro, copiadas por ela nos dias de

noiva, segundo ambos lhe disseram, vexados; restituiu o papel à página, e o volume à estante. Um e outro gostavam de versos, e talvez ela tivesse feito alguns, que deitou fora com os últimos solecismos de família. Ao que parece, traziam ambos em si, um gérmen de poesia instintiva, a que faltara expressão adequada para sair cá fora. A última reflexão é minha, não do Desembargador Campos, e leva o único fim de completar o retrato deste casal (p. 12-13).

Os perigos de uma possível leitura ingênua são desarmados. O suposto diário íntimo, sem leitores, de caráter conciso, e compromissado em contar as coisas como elas haviam sido, ganha uma atmosfera de indeterminação. Princípio esse que irá acompanhar todo o diário memorialista de Aires e que, a cada página, convence o leitor de que nada que pareça ser necessariamente seja o que pretende ser, de que – caso consiga captar a indeterminação, que cerca a obra, como mecanismo construído pelo próprio diarista – em cada fala, em cada gesto, em cada descrição, em cada desvio sintático, o leitor aproxima-se muito mais desse nicho social a que pertence Brás Cubas e Dom Casmurro.

No trecho citado acima, o leitor depara-se com uma construção narrativa rica em detalhes, uma inserção que foge completamente do que é esperado do gênero diarista. O fato de inserir o leitor, daí a necessidade de explicar em detalhes sobre o casal, será logo em seguida ignorado. Aires irá explicar que sua escrita prolongada tem uma razão, e essa é ele:

Relendo o que escrevi ontem, descobro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia, salvo por mama, em menino; mas lá vão. Pois vão também essas que aí deixei, e mais a figura de Tristão, a que cuidei dar meia dúzia de linhas e levou a maior parte delas. Nada há pior que a gente vadia, – ou aposentada, que é a mesma coisa; o tempo cresce e sobra, e se a pessoa pega a escrever, não há papel que baste (p. 16).

Embora o narrador busque explicar a inserção do trecho como sendo apenas por capricho, a forma como se dá a construção é violenta. O leitor é colocado ao lado dessa “gente vadia”, que o “tempo cresce e sobra”, que pode gastá-lo na leitura, que tem a necessidade de que tudo seja explicado. Por outro lado, o que seria só preenchimento de tempo e “não há papel que baste” ganha força também de defesa.

A construção do casal Aguiar é síntese da pactuação de uma elite que sente perder seu lugar na história, daí a necessidade de reviver o passado, que poderia ser contado em pouquíssimas linhas. Como já tratado aqui, a escrita de Aires parece, em muitos momentos, avançar enquanto uma crítica. No entanto, a própria intensificação se afrouxa, perdendo o poder crítico. Embora Carmo seja uma mulher, segundo Aires, de nenhum “prodígio de talento”, seus talentos como dona de casa são destacados por ele: “guiava o serviço doméstico, ajudando o pessoal deste”. Tal fato contradiz, mesmo que só em partes, as supostas dificuldades e privações que passavam o casal. Ela era a responsável não pelo trabalho pesado, esse provavelmente exercido por mão de obra escrava ou paga com salário mísero, mas pelos “arranjos da casa”, conforto esse “que não poderia vir por dinheiro”. O desrespeito de Aires avança a ponto de afirmar que Carmo “teria inventado, se fosse preciso, a pobreza elegante”. Não há pobreza alguma, e isso se dá nas próprias construções e relações sociais. O momento de elogio ao casal aproxima-se de algo que aponta ao leitor quem é realmente essa elite cínica. Mas, como quase tudo no diário, é atenuado. Aires muda de assunto e passa a explicar a vida de Carmo quando criança.

Bento Santiago, ao compor as cenas de sua infância, presentifica sentimentos, falas, ações, toda uma situação narrativa construída a partir de suas prerrogativas de intenção de convencimento aos moldes do casmurro Bento Santiago. Aires, anteriormente à sua narrativa longa sobre o casal Aguiar, resolve contar em “meia dúzia de linhas” (p. 16) a história de Tristão. Outro momento em que o diarista se contradiz, fazendo o papel de romancista. Aires não seria somente um diarista, mas um verdadeiro “romancista embutido em um memorialista” (RONCARI, 1980, p. 177). As poucas linhas tornam-se outra construção de uma “gente vadia”, muito mais que do que as linhas prometidas. Uma cena cuja reprodução traz, ao tempo presente, o diálogo entre Tristão e Dona Carmo.

Cinco ou seis meses depois, o pai de Tristão resolveu ir com a mulher cumprir uma viagem marcada para o ano seguinte, – visitar a família dele; a mãe de Guimarães estava doente. Tristão, que se preparava para os estudos, tão depressa viu apressar a viagem dos dois, quis ir com eles. Era o gosto da novidade, a curiosidade da Europa, algo diverso das ruas do Rio de Janeiro, tão vistas e tão cansadas. Pai e mãe recusaram levá-lo; ele insistiu. D. Carmo, a quem ele recorreu outra vez, recusou-se agora, porque seria afastá-lo de si, ainda que temporariamente; juntou-se aos pais do mocinho para conservá-lo aqui. Aguiar desta vez tomou parte ativa na luta; mas não houve luta que valesse. Tristão queria à fina força embarcar para Lisboa.

- Papai volta daqui a seis meses; eu volto com ele. Que são seis meses?
- Mas os estudos? Dizia-lhe Aguiar. Você vai perder um ano...
- Pois que se perca um ano. Que é um ano que não valha a pena sacrificá-lo ao gosto de ir ver a Europa?

Aqui D. Carmo teve uma inspiração; prometeu-lhe que, tão depressa ele se formasse, ela iria com ele viajar, não seis meses, mas um ano ou mais; ele teria tempo de ver tudo, o velho e o novo, terras, mares costumes... Estudasse primeiro (p. 15-16).

O conselheiro constrói situações narrativas, reproduz diálogos tanto em discurso direto quanto indireto. “Ele está ansioso para contar uma história, para encontrar enredos nos acontecimentos que vão além da mera observação dos fatos” (GLEDSON, 1986, p. 227). O fato de não ter presenciado a história não afeta sua reprodução. Ainda que tenha ouvido a história de Campos, elabora toda uma construção própria. Há uma força elucidativa, no diálogo, capaz de dizer, mais uma vez, tanto sobre a aparente boa senhora Dona Carmo, mulher cujos interesses são sempre desconversados, quanto sobre o próprio, narrador. Os argumentos são criações lógicas ou recriações ao estilo Aires. A narrativa avança lentamente, nada escapa ao narrador. Cada detalhe é esclarecido, para, em seguida, interromper o fluxo narrativo e retornar para suas entradas breves, opacas e pouco informativas de diarista; daí a próxima entrada do diário, 5 de fevereiro, ter pouquíssimas linhas.

Apesar dessas poucas linhas, algo persiste chamando a atenção. Aires continua a explicar a alguém (ele mesmo, o papel, o suposto leitor que encontrou o seu diário após a missa de sétimo dia): “Entretanto, não disse tudo. Verifico que me faltou um ponto da narração do Campos. Não falei das ações do Banco do Sul, nem das apólices, nem das casas que o Aguiar possui, além dos honorários de gerente; terá uns duzentos e poucos contos” (p. 16). O trecho é bastante importante para o corpo da narrativa como um todo, muito próximo do que ocorre em *Dom Casmurro*: a sucessão dos acontecimentos e dos capítulos ajuda a dar forma ao processo acusativo que o Dr. Bento Santiago constrói ao final da vida. Logo após tratar de Tristão, contar os motivos do abandono de Dona Carmo, Aires trata do poder financeiro e dos bens do casal. Conforme se sabe do final, Tristão, com o seu retorno enigmático, volta a ser herdeiro tanto dos pais postiços quanto a acumular a outra propriedade do casal, Fidélia.

Tudo na escrita do diário, com exceção do que foi retirado pelo editor, é criação do diarista. Como já visto anteriormente, ao contrário de *Esau e Jacó*, em que o editor faz intromissões reais no texto, o *Memorial de Aires*, dentro de sua estrutura própria – sua lógica ficcional – tem como único responsável pela criação das intercalações romanescas o próprio diarista. Seu aparente desrespeito com os outros personagens, mecanismo de proteção que esconde o que realmente poderia existir de mais cruel e perverso em cada um, estende-se ao leitor nesses momentos em que constrói suas cenas, mas sempre de forma muito mais a mostrar o seu poder em relação a esse outro, o leitor, do que com os seus de classe. Afinal, não há ilusão de que o que há de crítica a Tristão e à Dona Carmo nos trechos anteriores são meras migalhas do que essas pessoas realmente são enquanto membros de uma elite escravocrata.

Não há uma tentativa de engessamento do gênero, visto suas possibilidades infundas de forma. O que há é uma busca de compreender como, na lógica da própria obra em análise, existe uma quebra de compromisso proposta pelo próprio diarista – a de ser o seu diário “verdade íntima” (p. 23), de compromisso em “escrever o que se pensa e o que se vê (p. 40), por meros caprichos, por necessidades de subordinar o leitor às suas vontades. Escreve o que não é necessário, quando diz querer ser conciso, para sua escrita por mera vontade: “não escrevo o resto” (p. 74). A característica principal da obra diarista encontra-se no próprio radical, as entradas. No entanto, não para o legítimo representante da elite brasileira do final do século XIX, cujas necessidades dobram não só as regras estéticas, até mesmo dentro de um gênero que quase não as possui, mas as próprias regras que criou: “Há dez dias não escrevo nada. Não é doença ou achaque de qualquer espécie, nem preguiça. Também não é falta de matéria, ao contrário” (p. 82). As razões são muitas para Aires não escrever. O diarista impõe sua autoridade sobre o leitor, por prazer de transgredir a narrativa, cujas regras de escrita competem somente a ele, e mesmo assim as cria para, logo em seguida, desrespeitá-las, mostrando assim a supremacia ilimitada de seus caprichos. Daí um dos verbos mais utilizados em toda a obra, talvez, dar conta em responder o porquê de o diarista permanecer dez dias sem escrever, quando não havia nada que o impedisse e houvesse assunto: o verbo “querer”, sempre conjugado na primeira pessoa do singular. Aires não escrevia por uma simples razão: “não quero” (p. 49).

O diário íntimo de Aires muito pouco tem de íntimo em seu sentido mais próprio. O conselheiro, em algumas passagens, chega a criar histórias. Solta a imaginação levando

com ele o leitor. Em entrada do dia 31 de agosto, o velho diplomata começa uma cena com a frase “quem sabe se a esta hora” (p. 51). Em seguida, compõe o que seria essa possibilidade, com maestria:

Quem sabe se a esta hora (dez e meia da manhã) não estará ela em casa, com espanto da família e da vizinhança, diante do piano aberto, a começar alguma coisa que não toca há muito?

– Não é possível!

– Nhanhã Fidélia!

– A viúva Noronha!

– Há de ser alguma amiga.

E as mãos dela irão falando, pensando, vivendo aquelas notas que a memória humana guarda impressas. Provavelmente tocará como ontem, sem música, de cor, na ponta dos dedos ... (p. 51).

Após o término da leitura, a credibilidade de Aires diminui consideravelmente. Sua capacidade compositiva é impressionante, o que faz questionar o que seria da ordem do vivido por ele e o que seria mera criação. No entanto, o conselheiro emenda-se:

Seis horas da tarde.

Antes de ir para a mesa, escrevo a confirmação do que conjecturei de manhã; Fidélia efetivamente acordou os ecos da casa e da rua. Contou-mo há pouco o próprio Desembargador Campos. A diferença é que não foi às dez horas e meia, mas às sete. Campos estava ainda na cama, quando ouviu os primeiros acordes de uma composição conhecida, parece que italiana. Não chegou a crer que fosse ela, mas não podia ser outra pessoa. Um criado, chamado por ele, veio dizer-lhe que sim, que era ela mesma. Tocou algum tempo. Quando ele entrou na sala, tinha acabado, mas estava ainda ao piano, ante um folheto de música aberto, a soletra para si.

– Que é isto? Perguntou-lhe.

– Ouviu tocar? disse ela fazendo rodar o banco.

– Ouvi.

– Creio que desaprendi alguma coisa; sinto os dedos um pouco tolhidos, já os senti assim ontem; a composição é que me não esqueceu.

– Mas que ressurreição é esta? – Coisa de defunta, respondeu ela querendo sorrir (p. 52).

A composição ficcional é quase tão real quanto a de fato. A forma como Aires trata a sua narrativa imaginativa, pela presença do discurso direto, é encontrada também na que havia ocorrido às sete da manhã, com a exceção dos diálogos muito mais bem elaborados. O leitor desconfiado do que se passa na construção imaginativa, até mesmo pelo que havia sido construído ao longo do enredo na relação música e vividez de Fidélia, é afrontado na passagem reconstruída do que o diplomata havia escutado do Desembargador.

Entendida a obra em sua construção própria, sua lógica interna é a de que tudo que o leitor tem em mãos parte da escrita de Aires. Esse, ao registrar o seu cotidiano, caracterizado pela ausência de leitores, intercala composições narrativas cheia de diálogos, torna mais complexas as ações, elabora imagens, atrasa as resoluções como forma de efeito, atém-se a detalhes tanto físicos quanto psicológicos, todo um aparato romanesco. Aires deixa de lado sua escrita diarista aproximando-se de uma forma própria de narrador, capaz de afetar a própria realidade se esta não lhe agrada: “Não é fácil adivinhar o que vai sair daqui, mas não seria difícil compor uma invenção, que não acontecesse. Enchia-se o papel com ela, e consolava-se a gente com o imaginado” (p. 33).

Aires não tem em seu horizonte a escrita do diário enquanto “espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspeção” (LEJEUNE, 2008, p. 263). Muito pelo contrário, encarna muito bem o seu papel de membro de uma elite que nunca fez exame de consciência e que, ao contrário, faz chacota com isso: “No primeiro dia de chuva implicante hei de fazer a análise de mim mesmo” (p. 76). O compromisso consigo mesmo, do diarista com ele mesmo e de autoconhecimento, é uma das poucas regras da escrita diarista, como observado no primeiro capítulo. Contudo, as motivações da escrita dos seis volumes de diário parecem sintetizadas nesses dois anos escolhidos pelo editor. A falta de compromisso que o conselheiro tem para com o seu diário é, ao mesmo tempo, total compromisso com seus interesses e com os que o cercam, membros de uma elite cuja exploração do outro gera o tempo livre a que Aires tanto se refere: “não cansei de escrever nestas páginas de vadiação. [...] Vadiação é bom costume” (p. 43).

Essa alternância de gêneros observada no *Memorial* não deixa de ser uma forma de satisfação pessoal, exercida, principalmente, por Aires nesse jogo de fazer participar o leitor nesses momentos de inserção de trechos romanescos. Tais construções textuais

foram percebidas, como visto nas cartas de Mário de Alencar e nos textos críticos mencionados aqui, desde sua publicação. Não obstante, poucos foram os casos em que se buscou uma sistematização de tais mecanismos. Em entrada do dia 24 de maio de 1888, há a construção de uma cena que sintetiza muito bem o que até então essa crítica percebeu, mas pouco explorou, assim como o que até aqui viemos propondo enquanto leitura. Aires constrói uma cena a partir dos seus desejos e de suas impossibilidades de realização. Tais quais as possibilidades de realização desses desejos no sonho, a impossibilidade de leitor no diário, também na forma como é construído textualmente o sonho, torna esse leitor real. Tanto um como o outro passam a ser parte de uma realidade ficcional possível por não ser na vida nem na narrativa diarista. Passemos à narrativa:

Esta manhã, como eu pensasse na pessoa que terá sido mordida pela viúva, veio a própria viúva ter comigo, consultar-me se devia curá-la ou não. Achei-a na sala com o seu vestido preto do costume e enfeites brancos, fi-la sentar no canapé, sentei-me na cadeira ao lado e esperei que falasse.

– Conselheiro, disse ela entre graciosa e séria, que acha que faça? Que case ou fique viúva?

– Nem uma cousa nem outra.

– Não zombe, conselheiro.

– Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, mas com quem, a não ser comigo?

– Tinha justamente pensado no senhor.

Peguei-lhe nas mãos, e enfiámos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama. Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: “Vai... vassouras! vai espanadores!”

Compreendi que era sonho e achei-lhe graça. Os pregões foram andando, enquanto o meu José pedia desculpas de haver entrado, mas eram nove horas passadas, perto de dez (p. 28).

A passagem é muito bem construída. Não há nada anteriormente a ela que cause qualquer suspeita do que está por vir. Daí o efeito de surpresa. Porém, a quem é

direcionado esse efeito¹³? Pedro Fragelli (2014, p. 200), em sua cuidadosa análise, afirma: “o conselheiro utiliza um expediente literário bastante comum – narrar o sonho como fosse real até o despertar –, normalmente utilizado para causar surpresa – o que dificilmente se justifica, e isso passa a ser decisivo para nós, sem a previsão de um leitor”. A cena torna presente algumas figuras muitas vezes nomeadas por ele, mas não um terceiro desconhecido. Nas passagens a que Aires se refere a um leitor, sempre há uma marcação a respeito de que aquela página, em específico, ele considerava ler para o casal Aguiar – “Se assim acontecer, lerei estas páginas aos dois velhos” –, para Rita – “Algum dia, quando sentir que vou morrer, hei de ler esta página a mana Rita” –, para Tristão e Fidélia – “Lerei esta outra página aos dois moços, depois de casados”. Alusões a uma possível leitura e que Fragelli capta como uma possibilidade de divulgação, acabando com o pressuposto da confidencialidade da forma diário (2014, p. 202). Possibilidade essa concreta e analisada no primeiro capítulo.

A cena é bastante constrangedora. Aires deixa-a assim mesmo em seu diário. O que parece muito estranho, quando compreendida sua abdicação amorosa intencionada, a qual percorre todo o corpo de suas memórias. É claro o seu jogo de conservar na abdicação o orgulho de uma suposta negativa de Fidélia, no jogo das aparências. A fuga de uma humilhação pública conserva a dignidade das relações de dependência. Essa elite encontra-se decadente. O que Aires faz, nesse jogo de pactuações, é uma tentativa de salvar a si e a seus iguais. A passagem, apesar de todo seu caráter constrangedor, não deixa de ser uma forma de manipular o leitor que ele imagina possível. É uma passagem de grande exposição da figura de Aires e que traz esse leitor para perto de si, uma humanidade direcionada “[a]os que me lerem depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor” (p. 24).

Aires abandona essa aparente cordialidade. Na anotação seguinte, volta aos seus abusos. Uma escrita curta, com poucas informações, quase um relatório. Uma espécie de levantamento desse outro que poderia afetá-lo. Interrompe o tom amistoso.

Aqui ficam os sinais do sujeito mordido pela viúva Noronha. Vinte e oito anos, solteiro, advogado do Banco do Sul, donde lhe vieram as

¹³ Em *Dom Casmurro*, o narrador faz uso de forma muito semelhante desse mecanismo em relação a uma das personagens, Sancha: “D. Sancha, peço-lhe que não leia este livro; ou, se o houver lido até aqui, abandone o resto. Basta fechá-lo; melhor será queimá-lo, para lhe não dar tentação de abri-lo outra vez” (DC, p. 15).

relações com o gerente Aguiar; boa feição, boas maneiras, acaso tímido. É filho de um antigo lavrador do Norte, que reside agora no Recife. Dizem que tem muito talento e grande futuro. Chama-se Osório. Esteve no Flamengo, na noite de 14, primeira reunião do Aguiar. Não vi nada que fizesse suspeitar a inclinação que se lhe atribui, mas parece que já então lhe queria, e a paixão crescente. Continua a vê-la em casa do desembargador, onde a conheceu. Quem sabe se não sai dali um noivo e mana Rita perde a aposta que fez comigo? Fidélia pode muito bem casar sem esquecer o primeiro marido, nem desmentir a afeição que lhe teve (p. 29).

A nota possui um tom frio e direto, quase um lembrete. Apesar de sofrer com a possibilidade de não ser correspondido por Fidélia, encontra em Osório uma desculpa para minimizar o constrangimento diante da possibilidade levantada no momento da aposta, o de desposar a viúva. O conselheiro sabe da impossibilidade e o jovem advogado é usado para tal interesse.

Apenas em seus sonhos Aires abandona sua passividade amorosa. Ganha força de vida tal qual o próprio diário ao sair do marasmo. Mas, ao retornar à realidade, se depara com o que possa haver de mais real – o mundo do trabalho, o seu criado. Esse que, em pouco tempo, caso ainda seja cativo – o que parece ser possível por ser sempre indicado pelo pronome possessivo “meu” – não fará, ao menos nessa condição, parte dessa realidade interna, mas talvez de outra muito próxima – que se vê “quase todas as manhãs” (p. 28) –, a realidade do trabalho informal do vendedor de vassouras. Por outro lado, para essa elite que perde seu lugar na história, resta uma vida possível em seu imaginário: “quando muito trará sons, e já não serão os mesmos de outro tempo” (p. 37).

CONSIDERAÇÕES FINAIS –

“CONSOLAVA-OS A SAUDADE DE SI MESMOS”

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 em 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 (p. 116).

CONSIDERAÇÕES FINAIS – “Consolava-os a saudade de si mesmo”

Memorial de Aires é, nas palavras de Antonio Candido, “a tentação de vislumbrar um desabafo do escritor” (1959, p. 26). Caminho perseguido por muitos leitores e críticos e que se mostrou, senão um caminho bastante improdutivo, enquanto aceite, uma espécie de cair nas armadilhas do velho diarista: um eterno conjecturar que constantemente leva ao escorregadio terreno do biografismo. Em sua suposta escrita íntima, Aires tece as palavras de todo dia, os gestos cotidianos, os olhares trocados nos salões. Um tecido fino que facilmente foi relacionado à vida do romancista, pactuação com os membros da elite de que fazia parte, um acerto de contas de quem vê aproximar-se os últimos dias. Atendemos ainda às palavras de quem melhor conseguiu captar a força do último romance de Machado de Assis: “vislumbremos qualquer homem, – os seis pronomes pessoais feitos da mesma massa de recalques, adoçada por compensações duvidosas, ou amarguradas pela franca mutilação” (CANDIDO, 1959, p. 26).

Adentrar as páginas do diário de Aires é deparar-se com um universo em que palavras, gestos, olhares não pretendem ser apenas ou exatamente o que pretendem ser. Cada construção textual guarda em seu ritmo, em seus discursos, em suas ações, em sua sintaxe cuidadosa, em seu jogo de sugestões, esconder algo, lançando constantemente o leitor à dúvida, artifício que funciona, por um lado, enquanto uma espécie de crítica, sempre solapada, que ameniza uma crítica social concreta e, por outro, enquanto mecanismo de indeterminação. Encontramos, nas fisionomias das personagens, em suas relações privadas, nas contradições de seus atos e de suas falas, na reconstrução textual por meio da memória, um romance de indeterminações, intencionalmente construído para sugerir a impossibilidade da captação do todo, o que também não deixa de ser parte do jogo de interesses do diarista. Dentro do conjunto das obras memorialistas, tais relações de indeterminações são mecanismos explorados tanto por Brás Cubas quanto por Dom Casmurro. São interessantes, existem somente quando não levada em conta a posição de classe desses mesmos narradores, assim como a dos personagens. O que antes era indeterminação, quando compreendida como parte de uma experiência histórica exploradora e de um projeto de nação malfadado, ganha força estética.

Ao tratarmos de tais relações, marcadas por uma violência própria, por interesses em salvaguardar a si e a seus iguais e por mostrar autoridade, compreendemos o interesse

de Brás Cubas em proteger até mesmo os que aparentemente poderiam ser desafeto, como Cotrim ou Lobo Neves, pois são interesses muito próximos dos que fazem com que o texto de Aires tenha a aparência de crítica, quando seus interesses são de proteção. Uma estrutura textual articulada de forma a suspender a síntese esperada, armar e desmanchar contradições, o girar em falso que gera no leitor a sensação de crítica, quando não passa de complacência, o tornar em virtude o que é vil, omissão das causas reais, dos interesses, construções que silenciam ao gosto das famílias Cubas, Santiago e Aguiar. Esse constante abafamento das contradições e desmanche dos acirramentos traz o leitor às raízes históricas da matéria social. O seu aceite de que “tudo poderia existir na mesma pessoa” (p. 90) vincula-se à capacidade das elites brasileiras de assimilar as forças modernizadoras em proveito da manutenção de seus privilégios, ambos estruturados no que havia de mais arcaico em termos de dominação e exploração, o que é silenciado a todo momento na obra – a escravidão.

Em um primeiro momento, seria somente um recurso literário. O seu resultado ganha força ao nos aproximarmos do seu desempenho dentro da obra, quando compreendida enquanto parte de uma experiência histórica cujos interesses são os mesmos do narrador. Aquilo que poderia ser somente literário, o que o diarista relembra a todo momento, perde a sua pactuação de isenção, também almejada por Aires em cada frase em que tenta convencer disso, tornam-se manobras interessadas ao estilo dos outros memorialistas. Nessa leitura, há um completo desacordo entre a forma e o suposto desinteresse romântico de Aires; desinteresse, conforme ele mesmo, de aposentado supostamente distante das amarras sociais, um verdadeiro aprendiz de morto, na compreensão de Paulo Paes, ou de envenenamento da prosa, ao estilo de Schwarz. O que seriam meras anotações diárias, ou compreensão da realidade, mero estudo estético, conforme termos de Aires, tornam-se apenas mero instrumental interessado.

A imagem de uma escrita envenenada, em *Memorial de Aires*, ao longo do trabalho, ganha corpo com a análise de Augusto Meyer, que vê o romance como um “veneno mais aguado” (2008, p. 22). A expressão sintetiza a última obra de Machado de Assis. Por ser aguado, o veneno mata aos poucos, a vida prolonga-se, mesmo que com o convívio diário com a morte. A letargia, a tristeza, a melancolia são parte desse processo em que mais importante do que a quantidade de veneno administrado, sem dúvidas bem menor que a de Brás e Bento, é a quantidade de água a diluir e prolongar a existência de

uma classe que vê perder o seu lugar na história, mas insiste em negar a sua perda de importância.

Não obstante as condições sociais dos personagens de convívio do diarista, *Memorial de Aires* levanta questões que, quando confrontadas com as relações de dependência dos outros dois romances memorialistas, apontam para algo que retoma toda a produção de Machado de Assis, ao tempo que a resposta está na forma pungente da própria matéria social trabalhada em seu último romance. O que faz com que Machado, nas memórias do velho diplomata, construa um mundo em que desaparecem, se não por completo, em parte significativa, personagens como José Dias, Guiomar, Virgília, Félix, Sofia, povoando suas linhas de banqueiros, deputados, diplomatas, advogados, médicos, importantes comerciantes, fazendeiros e, o que se torna não só importante na abertura do romance, como parte do que dá vazão ao desaparecimento ou à diminuição considerável das relações de favor e de dependência: os trabalhadores informais.

Parte da resposta encontra-se no que mais chamou a atenção dos críticos, o contraste entre o que é narrado e o ano do transcorrer da narrativa: 1888, ano da Abolição. Próximo à data, as relações de trabalho começam a mudar. O trabalho informal começa a circular preenchendo tanto os espaços deixados pela mão de obra escrava, quanto pelas novas possibilidades de ocupação. Esse mundo que se abre com a alforria não ilude Machado de Assis, ao tempo que também não deixa de ser conquista. Os interesses ocultos que permeiam as páginas do diário são parte do próprio desconhecimento, das dúvidas que dominavam tanto essa camada de dependentes, quanto as de ex-escravos, bem como a desses novos trabalhadores. Contudo, parece ser de conhecimento de uma elite que pouco parece se preocupar com as mudanças, quando delas não necessita, desde que feitas por elas e conforme os seus interesses.

As relações de dependência passam a outro nível, assim como as do narrador com o romance. A maneira como se dá a entrada do mundo do trabalho enquanto oportunidade e respeitabilidade para um grupo social indica significativas mudanças, por outro lado aponta as mudanças que ocorreriam dentro das famílias dos proprietários, muito pouco significativas. Tristão e Fidélia não deixam de ser socialmente a manutenção dos privilégios herdados dos pais, naturais e postiços, contudo, inegavelmente o que há de perda será bastante significativo. Em meio ao que ocorre nas ruas, o *Memorial* passa-se dentro de uma espécie de núcleo suspenso, mas que, mesmo contrário aos anseios dessa

elite, é atravessado pela realidade concreta. As relações de violência e exploração que sustentam a vida desses grupos de proprietários constantemente afetam as próprias relações familiares, amorosas, culturais e políticas que eles tanto negam.

Nada mais adequado a uma classe que perdeu sua função histórica do que a escrita do diário, um constante voltar-se para si enquanto forma de manutenção de sua ordem e sobrevivência frente às mudanças. O que não necessariamente implica em um voltar-se a si reflexivo, autocrítico; ao contrário, é a tentativa da construção de uma representação fora dessa construção humana, fora da própria existência, o que terá como resultado um diário cuja matéria só pode ser a idealização de si. Afinal nada que seja do mundo humano tem existência fora da História. O contar diariamente as reminiscências da vida a que se propõe Aires não deixa de ser o colocar a vida a limpo de Brás Cubas, o unir as duas pontas da vida de Dom Casmurro, um exercício de si mesmo, narrativa cheia de intenções e que esconde em sua propaganda de credibilidade, na promessa de reflexão, de transparência, os crimes cometidos por sua classe, suas indiferenças. Afinal, o quanto não é o diário de Aires o emplasto Brás Cubas, a reconstrução da casa de Mata-Cavalos de Bento Santiago?

Os elementos que constituem o *Memorial*, alguns tão necessários à compreensão do romance como um todo, como a “Advertência”, as epígrafes, a forma como são apresentados os personagens e o narrador são parte de um todo muito bem articulado. Foram trabalhados enquanto constitutivos de um todo cuja articulação das partes possibilita a resposta aos desafios apresentados pela própria matéria social. O leitor torna-se parte de uma ficcionalização pactuada com ele enquanto real, parte de um jogo narrativo cuja parcialidade, construída sob camadas de tédio, ausência de sentido, lentidão, aponta para uma obra que, ao mesmo tempo que trata em suas entranhas de uma sociedade cujo horizonte mostrava-se bastante obscuro, também problematiza o próprio fazer literário e discute as instâncias do escritor diarista (Aires), bem como do narrador, editor, leitor e do romancista a articular tudo isso (Machado de Assis).

Encontramos nos destinos de Tristão, Fidélia, Carmo, Aguiar e de Aires a apropriação do social, processo de internalização possível por meio do trabalho artístico. Machado conseguiu dar respostas estéticas às imposições sociais, aos limites impostos aos gêneros possíveis e aos seus próprios avanços. Articulou os sentidos na construção de um diário/memorial com o que teria a dizer um homem com muito a contar, culto,

pertencente à elite brasileira, viajado, diplomata e que abriu mão da reconstrução crítica do passado, o que seria típico de sua escolha pelo gênero, mesmo possuindo quase nenhuma regra, para contar passagens de um cotidiano familiar que a todo o tempo contrasta-se com os seus marcadores temporais. O desencontro entre o esperado e o que, de fato, o leitor tem em mãos não deixa de ser o desencontro entre o que poderia existir de mais eminente, um olhar clínico de quem viveu no mundo desejado por todos em relação aos fatores de atraso nacionais, e o mais prosaico, o que gera uma espécie de constrangimento ficcional responsável por uma tomada mais crítica por parte do leitor, atentando-se aos interesses, às dissimulações, buscando sentidos mais bem acabados e profundos do que o do primeiro plano narrativo, que seria a negação do caráter inefável da obra, da impossibilidade de apreensão.

Os cadernos do conselheiro são um local perfeito não só para a construção de um personagem por parte de Machado de Assis, mas um lugar extremamente fértil para a criação de uma pessoa literária para si por parte do próprio diarista Aires. Diante das impossibilidades da vida, dos seus descontroles, da perda de reconhecimento social, o velho diplomata busca salvar a si e aos seus iguais das condenações do tempo. Por trás da sua aparente respeitabilidade, do seu compromisso com a verdade, o diarista rompe com a única norma existente no gênero por ele escolhido: a não existência de regras. O diário é a possibilidade de escrita livre. Quando muito, há a necessidade de respeito aos marcadores temporais, o que não necessariamente deva ser regra. Enquanto parte de uma elite que desconhece limites, que encontra seu gozo no dobrar as regras conforme suas vontades, Aires cria as próprias regras de escrita, anuncia seu compromisso com a verdade, em contar de forma mais sintética possível, evitar o acessório, de manter o compromisso com a escrita diária. Cria-as para em seguida transgredi-las. Há uma necessidade de impor-se sobre todas as instâncias narrativas, principalmente sobre o leitor, instância que ganha existência conforme a necessidade do diarista. Aires consegue impor-se, transgredir uma narrativa cujas regras de escrita competem somente a ele. Mesmo assim, faz questão de criá-las para em seguida desconsiderá-las, mostrando a supremacia ilimitada de suas vontades, de seus caprichos.

Essa constância da vontade sem ação, ou a redução dela, na vida, realiza-se no plano ficcional, assim como é concretizada no uso dos versos de Shelley, que ganha traços de ambiguidade. Somos levados a questionar a hipótese de Aires ter sido ou não despertado da tranquilidade de sua vida por um suposto sentimento por Fidélia. No

decorrer do diário, é possível acompanharmos como se dá o desenlace desse crescente sentimento, ele aparece e desaparece da mesma forma que os caprichos do homem que traduz os versos conforme sua vontade. O narrador dobra os versos do poeta assim como dobra sua narrativa, de acordo com seus anseios e sua necessidade de momento. Sua relação com a viúva Noronha é pouco digna de confiança, seja por sua atração, seja pela aposta feita com a irmã Rita no início do diário, ou pela obrigação de resguardá-la enquanto parte de uma elite de que também faz parte o diplomata. Os versos funcionam para ele como uma lembrança de suas impossibilidades, parte fundamental da impostura tão necessária no jogo social em que, mesmo afirmando estar distante, está imerso.

A obra torna-se uma constante observação atenciosa de tudo que pudesse envolver a viúva e suas escolhas diante das possibilidades postas a ela. Seus contornos de personalidade passam a dizer muito mais dos outros personagens do que do próprio diarista. A narrativa forma-se a partir de um jogo cênico que envolve a todos. A música adentra o diário passando a compor e definir novos sentidos, impregna a obra enquanto recurso composicional para manifestar o amor que pertence não ao velho diplomata, mas a Fidélia e Tristão, sobrando ao conselheiro as reminiscências de uma vida inautêntica, pautada pelas aparências de suas escolhas de vida e de profissão. As frustrações de Aires aproximam-se das impossibilidades de Brás Cubas e de Dom Casmurro. Conforme a obra avança para a possibilidade amorosa entre os jovens, ela remete ao passado de frustrações do diarista.

Algo em Tristão encanta o conselheiro, uma identificação que, inicialmente, não parece ser tão falsa quanto irá se tornar no decorrer da narrativa. Esse encantamento aparece no que há de comum entre os dois. São típicos representantes de uma elite cujos interesses estão acima de qualquer questão, sejam elas nacionais, familiares ou morais. O Brasil é tratado por ambos como um lugar sempre distante, um “lá” fora de seus sentimentos de pertencimento, sem prejuízo de tirar desse lugar as formas da manutenção de seus privilégios. Só ao final conseguimos compreender, ainda que em partes, o misterioso retorno de Tristão – interesse econômico. Isso, de forma alguma, nega a veracidade de seu envolvimento amoroso com Fidélia, afinal é o jovem o personagem que mais tem na duplicidade suas características acentuadas.

A sinceridade suspeita do diarista deixa reticências ao término de cada entrada, de cada anotação, em toda a obra, possibilitando a reconstrução da trama a partir da

desconfiança não só em relação aos personagens, mas também do próprio narrador. Se em determinados momentos a escrita de Aires aproxima-se do desmascaramento quando convém, em outros, sua cumplicidade é típica de sua classe. Machado constrói uma obra em que convivem, dentro de um marasmo, bem ao estilo dos mortos, uma despreocupação segura quanto à manutenção dos destinos sociais da elite e o desespero do abandono de outros à própria sorte.

Assim como, ao final, Aires retira-se da casa do casal Aguiar, somos convidados a nos retirar da narrativa, de forma sutil, deixando em suspenso o memorial para ser reconstruído. Sem ter para onde ir, para onde olhar, a não ser para o passado, esses cujo tempo passou, que perderam seu lugar, buscam algo que os confortasse: “consolava-os a saudade de si mesmo”, última frase do último romance de Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

DE MACHADO DE ASSIS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Editora Globo, 1997.

_____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

_____. *Memorial de Aires*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

_____. *Memorial de Aires*. (Edições Críticas de Obras de Machado de Assis). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1977.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, Vol. 2.

GERAL

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max: *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BAPTISTA, ABEL BARROS. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

BARRETO FILHO, José. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1980.

_____. *O romance brasileiro: Machado de Assis em Linha*. Ano 5, número 9, junho 2012. Disponível em <<http://machadodeassis.net/download/numero09artigo01.pdf>>. Acesso em 5 de maio de 2018.

BETELLA, Gabriela Kvacek. *Narradores de Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Nankin, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. “Uma figura machadiana”. In: *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 127-148.

- BRITO, Tarsilla Couto de. Aires um narrador diplomata. In: *Caderno de Letras da UFF – Dossiê: difusão da língua portuguesa*, nº 39, 2009.
- BROCA, Brito. *Machado de Assis e a política: mais outros ensaios*. São Paulo: Polis, 1983.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CAMPOS, Isabel. Ferreira. *A filosofia de vida na idade senil em Memorial de Aires*. Sedes Sapientie, São Paulo, 1958/1959, v. 16, p. 219-229.
- CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.
- _____. “Música e música”. In: *O observador literário*. São Paul: Unesp, 1959.
- CARVALHO, Marcus J. M de. “Cidades escravistas”. In: *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. SCHWARCS, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 156-162.
- CHARTIER, Roger. “As práticas da escrita”. In: *História da vida privada, 3: da Renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CINTRA, Ismael Angelo. O nariz metafísico ou a retórica machadiana. In: MARIANO, Ana Sales; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (OrgS.). *Recortes Machadianos*. São Paulo: Fapesp, 2003.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Unesp, 2010.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico*. São Paulo: Nankin, 2002.

FRAGELLI, Pedro. *As formas da traição: Machado de Assis, o Memorial de Aires e a abolição da escravatura no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

_____. “O Memorial de Aires e a Abolição”. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nov. 2007, nº 79, p. 195-208.

GIRARD, Alain. *Le journal intime*. PUF: Paris, 1986.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: Ficção e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

_____. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: a velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Edusp/Nnkin, 2004.

HANSEN, João Adolfo. “Dom Casmurro: simulacro e alegoria”. In: *Machado de Assis – ensaios da crítica contemporânea*. GUIDIN, Maria Lígia; RICIERI, Francine Weiss. (Orgs.). São Paulo: Editora da Unesp, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2008.

LONGO, Mirela Márcia. “Um último romance”. In: FANTINI, Marli. *Crônicas da antiga corte: literatura e memória em Machado de Assis*. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2008. p. 335-364.

LUKÁCS, Gyorgy. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 11-38.

_____. A questão da sátira. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro. UFRJ Editora, 2011.

_____. *Estética II: el problema de la mimesis*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1982.

_____. O romance com epopeia burguesa. In: CHASIN, J. (Org.). *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudo e Edições Ad Hominem, 1999.

MARQUESE, Rafael Bivar. “Economia escravista mundial”. In: *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. SCHWARCS, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 203-209.

MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo, Boitempo, 2011.

MAYER, Augusto. *Machado de Assis, 1935-1958*. Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.

_____. *O Romance machadiano*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

_____. *Machado de Assis. O homem e a obra*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.

_____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

MONTEIRO, Pedro Meira. “Oui, mais il faut parier: fidelidade e dúvida no Memorial de Aires”. *Estudos Avançados*, v. 22, nº 64, p. 291-234, dez. 2008.

NETTO, José Paulo. *Georg Lukács: um guerreiro sem repouso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PACHECO, João. *O realismo*. São Paulo: Cultrix, 1963.

PAES, José Paulo. “Um aprendiz de morto”. In: _____ *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 13-36.

PARREIRA, Marcelo Pen. *Realidade possível: dilemas da ficção em Henry James e Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê, 2012.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *As sugestões do Conselheiro: a França em Machado de Assis Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996.

PAULA, Marleine. Memorial de Aires: também 80 anos. *D. O. Leitura*, São Paulo, nov. 1988, v.7, n.78.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

PEREIRA, Cilene Margarete. *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934.

RIBEIRO, Darcy. *Povo Brasileiro: a formação do sentido no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RONCARI, Luiz Dagobert Aguirra. *Machado manifesto: o nacional e a utopia em Machado de Assis, um estudo sobre a cultura brasileira*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, 1980.

_____. *Memorial de Aires: a alma em compasso*. Travessia, 1989, v. 2, 19 p. 64-82.

_____. O bom diabo e a marinha de Fidélia. In: *O cão do sertão*. São Paulo: Unesp, 2007.

SALLES, Ricardo. “Café e escravidão”. In: *Dicionário da escravidão e liberdade: 50 textos críticos*. SCHWARCS, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Orgs.). São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 123-129.

SARAIVA, Juracy Assmann. Artífício de sedução em *Dom Casmurro*. In: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Nos labirintos de Dom Casmurro*. Porto Alegre: EdUPUCRS, 2005.

_____. *O circuito das memórias*. São Paulo: Edusp/Nankin, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000.

_____. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TELES, Adriana da Costa. *O labirinto enunciativo em Memorial de Aires*. São Paulo: Annablume, 2009.

VERÍSSIMO, José. “Um irmão de Brás Cubas”. In: *Estudos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.

XAVIER, Therezinha Mucci. *Verso e reverso do favor no romance de Machado de Assis*. Viçosa: UFV Editora, 2005.

BIBLIOGRAFIA

ALENCASTRO, Luís Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALMEIDA, Geruza Zelnys. O papel de crítico ou o crítico papel: uma leitura de Machado, de Aires e do suporte. *Machado de Assis em linha*, nº 5, p. 5-16, 2010.

ARAÚJO, Homero Vizeu. *Machado de Assis e arredores: Quincas Borba, Moby Dick e outras ideias fixas – ensaios*. Porto Alegre: Movimento, 2011.

ASSIS, Machado. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2015, v. 1, 3 e 4.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, n.º 29, ano II, 1940.

BASTOS, Alcmeno. O almoço do conselheiro – História e ficção no mesmo cardápio. In: SECCHIN, Antonio Carlos; ALMEIDA, José Maurício de; SOUZA, Ronaldo de Melo (Orgs). *Machado de Assis: uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998. p. 135-146.

BASTOS, Hermenegildo. Literatura como trabalho e apropriação – um esboço de hermenêutica. In *Revista Remate de Males*. V. 28, nº 2, UNICAMP, 2008.

_____. A profecia e a circulação do capital: leituras de Esaú e Jacó. In: *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras expressões, 2012, p. 65-84.

BETELLA, Gabriela Kvacek. *Memorial de Aires: a alucinação erudita da vida*. Magma (USP). São Paulo, v. 7, p. 91-103, 2001.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. Machado de Assis na encruzilhada dos caminhos da crítica. *Machado de Assis em linha*, ano 2, nº 4, dez. 2009.

BRAYNER, Sônia. *As metamorfoses machadianas: labirinto do espaço romanesco – tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1979.

BROCA, Brito. Prefácio. In: ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 11-15, 1975.

CAMPOS, Raquel. Um diário tornado romance ou um romance em forma de diário? – O Memorial de Aires, de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, ano 1, nº 2, dezembro de 2018.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. A literatura e a formação do homem. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades. 2002, p. 77-92.

_____. Esquema de Machado de Assis. In. ASSIS, Machado de. *Obra completa: em quatro volumes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 112-124.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2014.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

_____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Duas notas e prefácio de um livro. *Machado Assis Linha*, vol.10, nº 21, p. 3-15, 2017.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Teatro das Sombras: a política imperial*. São Paulo/Rio de Janeiro: Vértice/IUPERJ, 1988.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHICOTE, Francisco García. Sátira em Marx y Engels. *Revista Cerrados*, v. 27, nº 47, p. 58-78, 2018.

CORDEIRO, Marcos Rogério. Metamorfoses do narrador nos romances iniciais de Machado de Assis. In: FANTINI, Marli. (Org.). *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010, v. 1, p. 113-123.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor”: genealogia, dinheiro e literatura no conto "A parasita azul", de Machado de Assis. In: GALVÃO, Andréia; AMORIM, Elaine; SOUZA, Júlia Gomes de; GALASTRI, Leandro. (Org.). *Capitalismo: crises e resistência*. 1ª ed. São Paulo: Outras Expressões, 2012, p. 393-407.

_____. Arte e Trabalho em "O empréstimo", de Machado de Assis, e "O tesouro", de Eça de Queirós. In: LABORDE, Elga P.; UNTERNBÄUMEN, Enrique Huelva; NAVES, Rozana Reigota. (Org.). *Interculturalidade e Patrimônio em Contextos Latino-Americanos*. Campinas: Pontes Editores, 2016, p. 273-290.

_____. As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em “Teoria do medalhão” e “O emplasto”. *O Eixo e a Roda* (UFMG), v. 24, p. 31-47, 2015.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, E. I. S. Não é esse o ofício dos deuses? A sátira e o tamanho real dos grandes homens do exílio em Marx e Machado de Assis. *SIGNOTICA* (UFG), v. 31, p. 2-22, 2019.

COSTA, Emília Viotti da. *A Abolição*. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Da senzala à Colônia*. São Paulo: UNESP, 1998.

COTRIM, Ana. *Literatura e realismo em Gyorgy Lukács*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: ABL, 1990.

DA ROCHA, Diego Marcelo. Memória musical no diário do conselheiro Aires. *Teresa*, nº 19, p. 149-167, 2018.

- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 2002.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*. São Paulo, Nacional, 1969.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- _____. *Sociedades de Classes e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FIGUEIREDO, Maria do Anjo Braamcamp (Tradutora). *Tristão e Isolda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- FLORES, Eiliko L. P. *Os Dedos do Tecelão: Formação, Representação e o Romance Brasileiro do Século XX*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- FRAGELLI, Pedro Coelho. O Memorial de Aires e a Abolição. *Novos Estudos CEBRAP*. nº 79. São Paulo, 2007.
- FRAZÃO, Idemburgo. Memorial de Aires: a velhice e a diplomacia como estratégias ficcionais. *Revista Magistrado*, nº 1, p. 74-91, 2010.
- GOMES, Eugênio. O testamento estético de Machado de Assis. In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KUNZ, Marinês Andréz; SARAIVA, Juracy Assman. Autorreferencialidade em Memorial de Aires. *Machado de Assis em linha*, nº 7, p. 76-87, 2011.
- LAJOLO, Marisa. *Machado de Assis: um mestre de leitura: do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1993.
- LEBENSZTAYN, Leda. “Ao vencido, ódio ou compaixão”. Entre a desfaçatez e a diplomacia: a fidelidade à arte de Machado de Assis. *Teresa*, nº 6, p. 339-363, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. *Machado e a inversão do veto. O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Imaginária, 1989.
- LUKÁCS, Gyorgy. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Estética I: da peculiaridade de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1982a.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Nota sobre o Romance. In: NETTO, José Paulo (Org). *Georg Lukács*. São Paulo: Ática, 1992, p. 177-188.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.

_____. Trata-se do realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

MACHADO, Ricardo Batista. *O sentido de unidade em Papéis avulsos, de Machado de Assis*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias. *Em diálogo: estudos literários e linguísticos*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2004. p. 75-91.

_____. Sobre a tradição da escrita de memórias no Brasil. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 551-558, out./dez. 2013.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1955.

MARIANO, Ana Sales; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. (Orgs.). *Recortes Machadianos*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2003.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

- _____. *Sobre a questão judaica*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MAYA, Alcides. *Machado de Assis, algumas notas sobre o "humour"*. Rio de Janeiro: ABL, 1942.
- MEDINA, Marcela Leite. Memorial de Aires: anotações sobre ficção e memória. *Revista Garrafa*, nº 18, 2009.
- MELLO, Jefferson Agostini. A profundidade do corte: as formas breves no Memorial de Aires. *Palimpsesto (Rio de Janeiro)*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 39-51, 2002.
- MONTEIRO, Pedro Meira. Um sonho machadiano. In: *USP Estudos Avançados*. São Paulo: 2011. Vol. 15.
- MOREIRA, Luiza. Sinceridade e descaso: meias verdades e duplo enredo em Memorial de Aires. *Machado de Assis em linha*, ano 2, nº 3, jun. 2009.
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- NOVAIS, FERNANDO. Passagens para o Novo Mundo. São Paulo, *Novos estudos Cebrap*, nº 9, 1984.
- OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à Razão Dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PILATI, Alexandre Simões. Função humanizadora e especificidade estética: elementos da "concepção de educação literária" de Antonio Candido. In: FONSECA, Maria Augusta; SCHWARZ, Roberto. (Org.). *Antonio Candido 100 anos*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 211-225.
- _____; CORRÊA, Ana Laura dos Reis; HESS, B. H.; BERGAMO, Edvaldo Aparecido. O realismo político de Lênin: literatura, cultura e revolução. In: MONTEIRO, Adalberto;

BERTOLINO, Oswaldo. (Org.). 100 anos da Revolução Russa - Legados e lições. São Paulo: Anita Garibaldi, 2017, v. 1, p. 145-158.

RIEDEL, Dirce Cortes. *Meias verdades no romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

_____, Dirce Cortes. *Metáfora: o Espelho de Machado de Assis*. São Paulo: Francisco Alves, 1979.

_____, Dirce Cortes. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

SANTIAGO, Silviano. A Retórica da Verossimilhança. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARAIVA, Juracy Assmann, Memorial de Aires: entre dramas e acordes, a inflexão para a literatura. *Machado de Assis em linha*. v. 12, p. 90-108, 2019.

SCHWARZ, Roberto. A novidade das Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: SECHIN, A. C., ALMEIDA, J. M. G., MELO e SOUZA, R. (Orgs.) *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 47-64.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

_____. Leituras em competição. *Novos Estudos*. Nº 75, Julho 2006, p. 61-79.

_____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978.

SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

SHAKESPEARE, Willian. *Romeu e Julieta*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. Esaú e Jacob e Memorial de Ayres: manuscritos que viajam. *Machado de Assis em linha*. v. 12, p. 125-160, 2019.

SILVA, Tiago Ferreira da. “*Cousas passadas, cousas futuras*” – História e religião em Esaú e Jacó de Machado de Assis. 2019, 206 p. Tese de Doutorado (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

TEIXEIRA, Ivan. Memorial de Aires: sondagem da velhice. In: Apresentação de Machado de Assis. São Paulo: Martins Fontes, p. 151-153, 1988.

TELES, Adriana da Costa. Entre a morte dos amantes e a morte do amor: Romeu e Julieta em Memorial de Aires. Cadernos do IL (UFRGS), v. 1, p. 298-310, 2016.

_____. Memorial de Aires: diálogo crítico e inovação na composição do romance. In: XI Congresso Internacional da Abralic. Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo: Abralic, 2008. v. 1. p. 1-5.

_____. Nostalgia ou dissimulação? Algumas reflexões sobre a crítica ao Memorial de Aires. Signotica (UFG), v. 19, p. 1-13, 2007.

VASCONCELOS JÚNIOR, Gilberto Araújo. As águas em errata – o mar em "Memorial de Aires", de Machado de Assis. Darandina, v. 3, p. 1-12, 2010.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WEHRS, Carlos. *Machado de Assis e a Magia da Música*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

WEINHARDT, Marilene. O uso do diálogo no Memorial de Aires. *Revista Letras*, Curitiba, v. 24, p. 229-241, 1975.

WERNECK, Maria Helena. *O Homem Encadernado: Machado de Assis na Escrita das Biografias*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe. In: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

XAVIER, Therezinha Mucci. *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Presença, 1986.