

O MEMORIAL DE AIRES ENTRE O CIRCUNSTANCIAL E O ETERNO: MÁSCARAS MACHADIANAS

Sonia Netto Salomão
Sapienza Universidade de Roma

Resumo: O tema da vida e da morte é constante na obra machadiana e aparece com nitidez no *Memórias póstumas de Brás Cubas* e no *Memorial de Aires*, romances que abrem e fecham, respectivamente, a fase da maturidade. Na interação entre circunstância e eternidade, Machado de Assis emprega uma série de técnicas narrativas, incluindo máscaras ficcionais, blefes e sonhos, que são encontrados em poéticas muito particulares, como as de Fernando Pessoa, Pirandello, Clarice Lispector ou Calvino. O autor carioca, na verdade, examinará a circunstância existencial do personagem-narrador, ao analisar a sociedade brasileira do final do século XIX, sempre a partir de elementos psicossociais e com o véu da ironia. A *aposta* desta singular narrativa, afinal de contas, quem a venceu?

Palavras-chaves: *Memorial de Aires*. Máscaras ficcionais; Narrativa do intervalo; Contraponto entre circunstancial e eterno.

Abstract: “*Counselor Aires’ Memorial*” *Between the Circumstantial and the Eternal: Machadian Masks*

The theme of life and death is a constant in Machado’s work and appears with particular clarity in *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* and in *Counselor Aires’ Memorial*, novels that respectively open and close his mature phase. In the interplay between circumstance and eternity, Machado de Assis employs a series of narrative techniques, including fictional masks, bluffs, and dreams, which can also be found in highly distinctive poetics such as those of Fernando Pessoa, Pirandello, Clarice Lispector, or Calvino. The author from Rio de Janeiro, in fact, examines the existential circumstance of the narrator-character as he analyzes Brazilian society at the end of the nineteenth century, always through psychosocial elements and under the veil of irony. The *wager* of this singular narrative, after all—who won it?

Keywords: *Counselor Aires’ Memorial*; Fictional masks; Narrative of the in-between; Counterpoint between the circumstantial and the eternal.

O romance mais aparentemente singelo de Machado de Assis é, na verdade, palco para as diversas encenações que o autor de *Dom Casmurro* ensaiou nos seus textos anteriores de modo a configurar uma síntese de diversos processos. Aquele sonho, mas talvez não, que é de Pirandello; ou o drama-em-gente de Fernando Pessoa, em que um Machado fingidor se instala no paradoxo entre ficção e real vivido; ou ainda aquela pergunta constante que faz dos textos de Clarice Lispector uma poética filosófica, como ela mesma acaba por confirmar em uma crônica do Jornal do Brasil de 1971: “Eu sou uma pergunta”.¹ Vamos a este palimpsesto machadiano.

O *Memorial de Aires* abre-se com uma aposta cujo resultado será revelado apenas no final da narrativa. A partir daqui, apresentam-se três planos de leitura. Em primeiro lugar, a história de Fidélia, viúva ainda jovem e ligadíssima ao defunto marido, a respeito da qual o Conselheiro Aires aposta com a irmã sobre a possibilidade dela vir a casar-se novamente. Nesse primeiro plano também estão a história do próprio Aires, diplomata sexagenário, aposentado, atraído por ela, mas refreado pelo seu status social e pela idade, e também a dos pretendentes Osório e Tristão; a elas se une a história do Barão de Santa Pia, fazendeiro e pai da moça. Num segundo plano focaliza-se a história da velhice e do tempo que passa porque tanto o Conselheiro como a maioria dos demais personagens está na casa dos sessenta anos. Neste nível da trama reside o circunstancial, a partir dos fatos miúdos do enredo que, no entanto, são permeados pelos comentários filosóficos do Conselheiro. No terceiro plano conta-se a história da burguesia patriarcal brasileira, com as suas regras de bom gosto e discrição, em que o Conselheiro Aires joga com os vários pontos de vista narrativos, de modo a sugerir, sem jamais afirmar ou negar completamente, hipocrisias, dissimulações, interesses, como o dos senhores de escravos que libertam os escravizados pouco antes da Lei áurea, para melhor usufruir da nova situação; ou ainda, o dos dois jovens, filhos postiços do casal Aguiar: a viúva e o expatriado, naturalizado português, Tristão. O benévolo casal Aguiar também não foge aos olhos perspicazes do Conselheiro que percebe a sutil manipulação, comum a muitos pais, em reter os jovens como quem quer reter a vida. Completam o círculo dos personagens o corretor Miranda, o azedo Farias e sua mulher Cesária, dama mordaz que auxilia o Conselheiro, de certa forma, a alçar as várias máscaras sociais, e o desembargador Campos, tio de Fidélia e antigo colega da Faculdade de Direito do próprio narador do *Memorial*. Fidélia, a sobrinha do desembargador, é órfã de mãe e brigada com o barão, seu pai. O criado José representa a história viva das relações sociais da época: patrão-escravo.

A partir da trama em três grandes blocos, está a questão do narrador. Podemos dizer que Machado colocou em atuação o esquema de trabalho de um curioso conto de 1873 que encerra a

¹ Clarice Lispector. «Sou uma pergunta». In P. K. Vasquez (org.). *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2019, p. 432.

coletânea “Histórias da meia-noite”. Intitula-se, justamente, “Ponto de vista”. Trata-se de breve texto epistolar que coloca em cena as relações complicadas e não transparentes de três interlocutores protagonistas: Raquel, Luísa e Alberto. Raquel é a voz narrativa escolhida por Machado. É ela quem dá as cartas. Escreve a Luísa e a Alberto, mas esconde de um e de outro os temas que lhe interessam. Raquel também se comunica com o leitor, que passa a ser uma espécie de *voyeur* nesse jogo intrincado que lembra os solilóquios shakespearianos. O leitor, na verdade, diverte-se e se preocupa com a alternância dos turnos epistolares nos quais os personagens ignoram o que está realmente acontecendo. Em meio a tudo isso, os célebres despistamentos com notícias sobre moda, retratos, reclamações sobre o tamanho, curto ou longo, das cartas e assim por diante.

Analogamente, em *Memorial de Aires*, Machado joga bem com as suas peças do tabuleiro de xadrez narrativo, de modo a nos fornecer a eterna roda do mundo, que gira sem cessar sobre si mesma.² O tema da eternidade é sintetizado sob a data de 24 de agosto:

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. Tudo é assim contraditório e vago também.³

Mais adiante, depois de comentar sobre as simetrias da vida, sob a data de 30 de setembro, afirma o Conselheiro:

A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma cousa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto. [...]
Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas e assobios, nada disto vive para mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma coisa mas tardo, pouco e fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas, pareço-me um coveiro.

Antes de tratar deste “aprendizado para a morte”, como bem definiu José Paulo Paes⁴, consideremos também “os sucessos”. Junto ao tempo que passa e se repete na sua monotonia, o narrador-memorialista discorre também sobre inúmeros episódios que o motivam a falar de muitos temas, principalmente daqueles relacionados com o amor: fidelidade, esperança, transparência, honestidade, clareza, todas qualidades colocadas sob suspeita sob o olhar indagativo do

² Este tema, aliás, já foi estudado, entre outros, por David Jackson, no capítulo “Machado’s pendulum” do seu *Machado de Assis, a literary life*. New Haven & London, Yale University Press, 2015, pp. 61-81, a respeito de *D. Casimiro*.

³ Machado de Assis. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008, v. 1, p. 1274. As citações são feitas desta edição. Como coloco sempre as datas do “Diário”, acho dispensável citar outras páginas.

⁴ José Paulo Paes. “Um aprendiz de morto”. In *Gregos e baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 13-36.

Conselheiro que não chega a ser uma *intelligence-glaise*, mas que, todavia, na fragmentariedade bastante moderna da estrutura narrativa organiza os temas através de constelações semânticas.

No plano intertextual a ópera *Fidélio*, de Beethoven, joga um papel importante. Fidélio é a máscara que permite à Leonore entrar na prisão para salvar Florestan. Sob a máscara, encontramos a esposa fiel. Mas, no *Memorial*, o que haveria sob este nome sugestivo? Fidélia é a máscara? Em caso afirmativo, de quê?⁵ Vejamos o trecho em que Machado introduz a questão do nome em relação com a ópera de Beethoven, inserindo também Dante com um famoso verso do final do canto quinto do *Purgatório*.

Antigamente, quando eu era menino, ouvia dizer que às crianças só se punham nomes de santos ou santas. Mas Fidélia...? Não conheço santa com tal nome, ou sequer mulher pagã. Terá sido dado à filha do barão, como a forma feminina de Fidélio, em homenagem a Beethoven? Pode ser; mas eu não sei se ele teria dessas inspirações e reminiscências artísticas. Verdade é que o nome da família, que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, também não o acho na lista dos canonizados, e a única pessoa que conheço, assim chamada, é a de Dante: Ricordati di me, che son la Pia.

Parece que já não queremos Anas nem Marias, Catarinas nem Joanas, e vamos entrando em outra onomástica, para variar o aspecto às pessoas. Tudo serão modas neste mundo, exceto as estrelas e eu, que sou o mesmo antigo sujeito, salvo o trabalho das notas diplomáticas, agora nenhum.⁶ (Grifo nosso)

Portanto, Fidélia não é nome de santa e nem tampouco o é o seu sobrenome. Fica avisado o leitor. Temos que ir à Beethoven ou a Dante para tentar descobrir alguma coisa. Fidélia, protagonista na vida real de um drama shakespeariano com as duas famílias opostas ao matrimônio do Romeu e Julieta tropicais, por inimizade política, é ulteriormente envolvida numa espécie de lenda, pela associação com a protagonista da ópera de Beethoven - uma heroína forte - e do poema dantesco que inspirou romances e cinematografia não tendo deixado indiferente o universo da música. Basta pensar na ópera lírica *Pia dei Tolomei*, de Donizetti, de 1837, que seguramente Machado conheceu.⁷ De qualquer modo, entrou para a lenda como uma mulher - não se sabe se adúltera - mas vítima

⁵ O episódio de Pia dei Tolomei encontra-se no canto V do *Purgatório* da *Divina Comédia* de Dante em que a penitente, que diz chamar-se Pia, temendo talvez que ninguém de sua família reze por sua alma, suplica ao poeta que se lembre dela no seu retorno ao mundo dos vivos e insinua que morreu assassinada pelo marido. Se assim fosse, seria inevitável traçar um confronto com a protagonista do quinto canto do *Inferno* dantesco, Francesca da Rimini: ambas são vítimas da violência dos maridos; diferente, porém, é a pena a que são submetidas. Pia, arrependida dos seus pecados no momento da morte, se salva; Francesca, ao contrário, sem arrependimento e ainda tomada pelo “prazer tão forte” pelo cunhado Paolo Malatesta, é condenada à danação eterna. Aquele “lembra-te de mim” (*Ricordati di me, che son la Pia*) é um dos versos mais comoventes e famosos de todo o poema.

⁶ Machado de Assis. *Obra completa*. Vol. 1, Cit., p. 1245.

⁷ Além das dezoito crônicas que compõem a “Revista de Teatros”, de 1859, Machado publica outros estudos em “O Espelho”, sob o título de “Ideias sobre o teatro”. Justamente aí comenta a *grand opéra* “Os Mártires” de Donizetti. Em 2007 a cantora Gianna Nannini, na Itália, compõe uma ópera *rock*, destinada a um palco teatral em colaboração com a poeta Pia Pera, intitulada “Pia come la canto io”.

do homicídio do marido. Ao contrário de Francesca da Rimini, ela se arrepende dos pecados que cometeu e é perdoada na *Comédia* dantesca.

Pelo desenrolar da história não se pode menosprezar tampouco a relação do nome Fidélia com a sua raiz latina, *fides*, relacionada tanto à fé como à fidelidade e, num plano mais geral da narrativa, à sua fidelidade em relação à uma tradição à qual pertencia, por exemplo, mana Rita, viúva que enterrou cachos de seus cabelos com o marido enquanto os demais embanqueceram com a viuvez. Esta outra interpretação se justifica pelo fato de Machado ter hesitado durante muito tempo em dar o nome de Fidélia a D. Carmo, como podemos evidenciar a partir do manuscrito do romance guardado nos arquivos da Academia Brasileira de Letras. O escritor carioca troca os nomes inúmeras vezes, como pude apurar. Se o tivesse dado ao personagem de D. Carmo, a simbologia da mulher fiel ao seu marido em qualquer circunstância, estaria mais próxima à figura de Leonore em relação a Florestan, na ópera. Sendo um grande estudioso da cultura grega, Machado certamente conhecia este outro sentido de fidelidade, relacionado com a verdade, *aletheia* em grego, que, na esteira da interpretação heideggeriana⁸, significa o processo de fazer aflorar a coisa, liberta de determinações contingentes, relacionando a verdade com o processo de conhecimento, diretamente preso ao próprio ato de narrar, de desvendar e de recordar, através da memória. Neste sentido, a verdade – e a fidelidade – seriam relativas, porque contingentes, construindo-se a partir do presente na sua relação com o passado. Esta dimensão será reabilitada pelas teorias modernas oriundas de Shopenhauer, Nietzsche e Bergson, mas também Leopardi que Machado pioneiramente lia no Brasil. Todos defendiam uma filosofia avessa à autonomia da razão e cujos pressupostos se definem historicamente e não como essências eternas. Esta verdade também seria sinônimo de beleza. Em síntese, como na psicanálise, o Conselheiro Aires deseja saber da verdade de Fidélia, e repete, muitas vezes, esta espécie de refrão, como sob a data de 18 de outubro e 20 de novembro de 1889: «Ao levantar da cama, a primeira ideia que me acudiu foi aquela que escrevi ontem, à meia-noite: “Esta moça (Fidélia) foge a alguma cousa, se não foge a si mesma”».

Esta linha de construção da personagem feminina, mas não só, passou por diversas modulações ao longo da obra machadiana. Concentrando-nos no âmbito dos romances da fase madura, as personagens mais enigmáticas são Capitu e Flora. Ambas estão envolvidas por uma total impossibilidade de decifração definitiva, enquanto que Sofia e Virgília, podem ser melhor definidas. Em relação ao tema da fidelidade conjugal, Sofia, para alcançar o alto da escalada social,

⁸ Cfr. Martin Heidegger. *Il cammino verso il linguaggio* [1959]. Milão, Mursia, 1979 e Id., *Sentieri interrotti* [1950]. Florença, La Nuova Italia, 1968; Id “Alèthéa” [Héraclite, fragmente 16], in *Essais et conférences* [1958], Paris, Gallimard, 1984 [original alemão de 1954, baseado em um curso, “Aletheia”, sobre Heráclito, de 1943].

devia manter-se acima de qualquer suspeita (como também Capitu). Já Virgília, com posses pessoais, goza de maior liberdade e pode cometer o adultério sem maiores preocupações, inclusive de ordem moral. Flora é a “inexplicável” e, por boa parte do *Memorial de Aires*, também Fidélia o é, inclusive porque Machado a coloca sob o fogo cruzado dos diversos pontos de vista. Cada personagem, - Rita, D. Carmo, D. Cesária, Tristão, o próprio Aires, - têm uma opinião contrastante sobre a encantadora Fidélia. Todo o clima construído pelo Conselhiero Aires deve ser lido à luz das leituras machadianas que mais estariam presentes nas filigranas do romance: Luciano, Spinoza, Shopenhauer, Leopardi. A relação do homem, como finitude se coloca no âmbito da sua relação com a matéria, com uma natureza mecânica e indiferente em que predominam o que mais tarde seriam chamadas as pulsões ou os desejos. Os indivíduos podem unir-se em sociedade se aceitarem a “verdade” e para se defenderem da natureza cruel e inexorável. O Conselheiro tenta colocar-se acima da história daqueles personagens e daquela sociedade que denuncia “narrando.” numa espécie de jogo prismático, o seu hipócrita masqueramento.

Efetivamente, Fidélia é apresentada também pelos seus gestos o que imprime grande teatralidade à figura da personagem. No início do romance, na cena do cemitério, há um advérbio que vai lançá-la na atmosfera da ambiguidade e no âmbito da aposta feita pelo Conselheiro com sua irmã. No mesmo dia 9 de janeiro em que o Conselheiro Aires volta definitivamente para o Rio de Janeiro e logo ouve o pregão do vendedor de vassouras e espanadores, há um convite da mana Rita para irem ao Cemitério de São João Batista. No dia seguinte, somos colocados diante da viúva Noronha e da aposta que o Conselheiro faz com a irmã: apesar do nome, ela poderá voltar a se casar, embora mana Rita assevere que a lembrança do marido e a própria história de ambos não conduza a esta conclusão. Portanto, sob a aparência singela, temos já uma enorme quantidade de dados: o cemitério, o aprendiz de morto, como definiu o Conselheiro José Paulo Paes⁹, e toda a cadeia intertextual. O gesto de Fidélia assemelha-se ao de Capitu na cena do enterro de Escobar, *Olhos de ressaca*, em que também Capitu olha de soslaio, obliquamente. Vejamos a cena no Memorial:

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

⁹ José Paulo Paes. “Um aprendiz de morto”. In: *Gregos e baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 13-36. “Aprendiz de morto” é uma observação que Paes fez ao Conselheiro Aires, referindo-se a quem, na velhice, torna-se um observador da existência alheia, refletindo sobre a vida com sabedoria e distância e, de qualquer modo, preparando-se para a morte.

No mesmo dia 9 de janeiro, o Conselheiro trata de colocar o *Fausto* também no diário:

Eu, lembrando-me de Goethe, disse-lhe:

- Mana, você está a querer fazer comigo a aposta de Deus e de Mefistófeles; não conhece?

- Não conheço.

Fui à minha pequena estante e tirei o volume do *Fausto*, abri a página do prólogo no Céu, e li-lha, resumindo como pude. Rita escutou atenta o desafio de Deus e do Diabo, a propósito do velho Fausto, o servo do Senhor, e da perda infalível que faria dele o astuto.

Por outro lado, a *aposta* como signo sugere a narrativa como um blefe, ideia que é introduzida com a frase “Nada de novo”, sob a data de 5 de julho e que termina com uma sugestiva tradução:

Nada novo, a não ser um jogo, parece que inventado nos Estados Unidos e que ele aprendeu a bordo. No meu tempo não se conhecia. Chama-se poker; eu trouxe o whist, que ainda jogo, e peguei no meu velho voltarete. Parece que o poker vai derrubar tudo. Na casa do Miranda até a senhora deste jogou. [...] Eu sorri como devia, e fui ouvir a explicação que me davam de um *bluff*. No poker, *bluff* é uma espécie de conto-do-vigário.

Se aceitarmos esta pista de leitura, devemos considerar também o sentido de *Aire*, palavra oriunda do espanhol e que significa coisa vã. O *Memorial de Aires*, poderia ser lido como o memorial das vaidades, das bagatelas, tema machadiano por excelência.¹⁰ No jogo também entrariam as epígrafes que no cancionero medieval galego-português já anunciariam que Tristão voltaria a Portugal com Fidélia:

Em Lixboa, sobre lo mar,
Barcas novas mandey lavar...
Cantiga de JOHAM ZORRO.

Para veer meu amigo
Que talhou preyto comigo,
Alá vou, madre.
Para veer meu amado
Que mig'a preyto talhado,
Alá vou, madre.
Cantiga d'el rei DOM DENIS.

Do mesmo modo entrariam as “mentiras” do Conselheiro, como no episódio do leiloeiro, de 18 de maio, que se estende ao de 21 do mesmo mês.:

Rita escreveu-me pedindo informações de um leiloeiro. Parece-me caçoada. Que sei eu de leiloeiros nem de leilões? [...]

Vou responder isto mesmo à mana Rita, acrescentando algumas notícias que trouxe da rua - a carta do Tristão, por exemplo, os agradecimentos do barão à filha, e esta grande peta: que a viúva resolveu casar comigo... Mas não; se lhe digo

¹⁰ Cfr. Sonia Netto Salomão. “O método: perto e longe”, in *Machado de Assis e o cânone ocidental, itinerários de leitura* [2016]. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2019 (2a. ed), pp. 88-92

isto, ela não me crê, ri, e vem cá logo. Justamente o que eu não desejo. Preciso de me lavar da companhia dos outros, ainda mesmo dela, apesar de gostar dela. Mando-lhe só dizer que o leiloeiro morreu; provavelmente ainda vive, mas há de morrer algum dia. (Grifo nosso)

21 de maio

Ontem escrevi à mana Rita anunciando-lhe a morte do homem, e hoje de manhã abrindo os jornais, dei com a notícia de haver falecido ontem o leiloeiro Fernandes. [...] Deixo aqui esta página com o fim único de me lembrar que o acaso também é corregedor de mentiras. Um homem que começa mentindo disfarçada ou descaradamente acaba muita vez exato e sincero.

Por outro lado, se aceitarmos o papel das máscaras,¹¹ Tristão teria voltado de Portugal apenas por interesses econômicos entre os quais o casamento com a viúva Noronha que perdeu o marido na lua de mel em Lisboa, não nos esqueçamos. Este é o ponto de vista, aliás, de D. Cesária (sob a data de 13 de janeiro de 1889). Neste sentido, todo o romance seria um blefe, porque as justificações de Aires não passariam do verniz do ofício de diplomata, daquele compasso aberto, como ele mesmo se qualificou, de quem não chorou para mamar na infância. Mas aqui temos, no meu entender, um ponto cego que não dá para resolver e se abre à questão do duplo, presente em toda a obra machadiana. No *Memorial de Aires*, sob a data de 30 de setembro, o narrador comenta dois encontros na rua: o de Osório e o de Tristão: ambos observam a encantadora Fidélia que se afasta. O narrador assim comenta as duas cenas:

Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos. Em ambos esses dias - que então chamaria capítulos - encontrei na rua a viúva Noronha, trocamos algumas palavras, vi-a entrar no bonde ou no carro, e partir; logo dei com dous sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dous capítulos, ou os faria muito diversos um de outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação. Já lá vão muitas páginas falei das simetrias que há na vida.

O narrador insinua, não só o paralelismo entre os dois cortejadores de Fidélia, como sugere que talvez a viúva, caso esta fosse uma narrativa de *ficção*, tivesse se encontrado com Tristão. Segundo Clément Rosset em *Le rèel et son double*, « não há nada de mais frágil do que a faculdade humana de aceitar a realidade, de admitir sem reservas a imperiosa prerrogativa do real ».¹² Em função disso, os homens fazem recurso à ilusão, duplicando a realidade. *Memorial de Aires* é a história de várias ilusões, de vários duplos: a) a do Conselheiro, que gostaria de flertar com a viúva, mas se sente

¹¹ Cfr. John Gledson. "Memorial de Aires", in *Machado de Assis, ficção e história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986, pp. 215-255. Neste estudo, Gledson defende a versão segundo a qual Tristão e Fidélia encenavam para a sociedade o plano já estabelecido de casar e voltar para Lisboa com a herança do barão.

¹² Clément Rosset. *Le rèel et son double* [1976]. Paris, Galimard, 1984, p. 7.

impedido pela idade e pelo cargo de Conselheiro; a do casal Aguiar, que não teve filhos e se ilude de poder preencher o vazio desta ausência com os “filhos postiços”; a dos escravos, no âmbito social, cujo blefe maior seria o da liberdade sem o respaldo de uma verdadeira inserção no mundo do trabalho e da cidadania e vários outros aparentemente menores mas não menos cruéis como o das crianças que se vêem obrigadas a trabalhar. Do ponto de vista narrativo, Machado oferece uma série de soluções ficcionais. Vejamos a que fornece ao Conselheiro, no episódio de 24 de maio:

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.

Na verdade, o leitor só compreende que era um sonho após ter lido todo o episódio pois a ambiguidade da narrativa autorizava esta versão dos fatos. O leitor goza, então, embora por pouco tempo, com esta possibilidade do enlace do refinado Conselheiro com a não menos graciosa e fina Fidélia. A mesma cena do canapé vai voltar no final do romance, sob a data de 18 de julho de 1889:

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.

Com este tipo de recurso é como se Machado de Assis rearticulasse a narrativa, inserindo um toque romântico que, no entanto, ele atribui ao sonho. É um processo muito moderno de invocar um desejo que não se pode realizar.

Quanto ao casal Aguiar, o vai-e-vem é constante e os exemplos são inúmeros até o final da narrativa quando o memorialista nos deixa pensar que há a possibilidade de que Tristão e Fidélia morem na fazenda e, a seguir, em Petrópolis, quando a fazenda é doada aos libertos. No fim, ambos vão para Portugal, deixando os pais postiços. Observe-se que, de 18 de fevereiro de 1889,

quando houve a aprovação oficial dos pais de Tristão ao seu casamento com Fidélia, até 29 de agosto do mesmo ano, portanto no espaço de seis meses, o casal Aguiar, e com ele o leitor, dividem-se entre a dupla possibilidade do novo casal ficar no Brasil ou ir para a Europa. Na última data chega a notícia da eleição de Tristão para deputado em Lisboa e a solicitação de que Campos, tio de Fidélia, comunique aos pais postiços, o casal Aguiar, que os jovens os haviam definitivamente abandonado. Claro está que na linguagem aveludada do Conselheiro, tudo será narrado como fato imprevisto: o moço se surpreendera com a eleição, ao chegar a Lisboa e deparar-se com o pleito realizado. Este tipo de construção, que tenho chamado de poética zigue-zague, é uma forma literária própria de Machado que semina pistas ao longo da narrativa, obrigando o leitor a recolhê-las, medi-las, indo para frente ou para trás, no vai-e-vem da construção narrativa.¹³

Para continuar no âmbito dos jogos de máscaras, também presentes em outros autores modernos, sob a data de 9 de junho o Conselheiro imagina uma cena entre Fidélia e Osório, tal como a do canapé e a do sonho que já nos contara e que finalizara com a declaração de que eram tudo imaginações suas. Neste processo encontramos uma semelhança com *Se una notte di inverno un viaggiatore* [1979], de Italo Calvino, numa narrativa de molde metatextual.

Mas também como Fernando Pessoa em *Chuva oblíqua*, através de um mecanismo associativo, o conflito entre realidade interior e exterior é amalgamado de tal modo que as coisas, ora indistintas, ora permutadas, integram-se numa paisagem interna, única, movediça, como nos versos pessoanos: “Lá fora vai um redemoinho de sol os cavalos do *carroussel*... / árvores, pedras, montes, bailam parados dentro de mim”.¹⁴ Para prosseguir na linha desta poética pessoana, a ascendência do pensamento sobre o sentimento tem também o seu lugar no *Memorial*: “O que em mim sente, ‘stá pensando”.¹⁵ Na cronologia dos fatos circunstanciais anotados pelo Conselheiro Aires, o espelho se transforma em prisma,¹⁶ como observa Sonia Brayner, e oferece uma expressão multidimensional da realidade. Aqui importa a *gestalt* do texto que deve contar com o trabalho do leitor, sempre chamado em causa, do mesmo modo que o Conselheiro-narrador também dialoga com o papel na nota de 8 de abril, piscando o olho para o leitor:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia [...] Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e fuge. A janela aberta

¹³ Sonia Netto Salomão. “Uma poética zigue-zague: a língua literária de Machado de Assis e a sua voz popular (ditados, pregões, canções)”, in *Machado de Assis, a complexidade de um clássico*. Roma, Sapienza Università Editrice, 2024, pp. 259-274.

¹⁴ Fernando Pessoa, “Chuva Oblíqua”, in *Cancioneiro*. Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1974, p. 113.

¹⁵ Ibidem, p. 144.

¹⁶ Sonia Brayner. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / MEC, 1979, p. 97.

te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso»

Não trato aqui da questão do gênero, da relação do *Memorial* com *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas*, assim como da relação da autoria do *Memorial* com a autoria do *Esau e Jacó*: os cadernos deixados pelo Conselheiro e o seu editor. Estes temas já foram bastante abordados pela crítica. De qualquer modo, Machado, como Edward Morgan Foster, no seu admirável *Aspectos do romance*¹⁷, fala das convergências entre os seus pares, “a forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre”, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e, no *Memorial de Aires*, avisa na Advertência que « Não houve pachorra de a redigir [a narrativa] à maneira daquela outra [*Esau e Jacó*] - nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, “mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto”.¹⁸ Pois Machado foi um autor atento ao método de trabalho de outros escritores,¹⁹ razão pela qual não se deve menosprezar esta consideração de método que faz em relação à escrita do *Memorial*. Para a análise do tema que escolhemos, a “pachorra” pode se relacionar com uma narrativa bastante detalhada, como a que construiu em torno dos gêmeos (outro duplo) do *Esau e Jacó*. Quanto à “habilidade”, poderia se referir à técnica de construção da narrativa; e esta estaria relacionada com o fato que “desbastou” e “restringiu” a matéria, de modo que fosse aproveitado “só o que liga o mesmo assunto”. Trocando em miúdos: tudo se relaciona com a *aposta* feita com Mana Rita e que, no final, é o elo entre os três blocos temáticos, ou melhor, os três níveis da história narrada no memorial e a sua localização no cemitério. A falta de pachorra e de habilidade, de certa forma, obrigam o leitor a preencher as lacunas do diário, a completar o que o memorialista preguiçoso deixou de narrar com habilidade na sua narrativa de intervalos.

O tema da vida e da morte é constante na obra de Machado e aparece claramente em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e neste *Memorial de Aires*, romances que abrem e fecham, respectivamente, a fase da maturidade. De fato, na cena inicial, no cemitério, sob a data de 10 de janeiro de 1888, é como se o narrador, como em “Chuva oblíqua”, visse o cemitério como metáfora da sociedade e do mundo que o circundava e que, no final, habitava nele mesmo.

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.

¹⁷ Edward Morgan Foster. *Aspetti del romanzo* [1927]. Milão, Garzanti, 2000.

¹⁸ Machado de Assis. *Obra completa*. Vol. 1, cit., p. 1229

¹⁹ Cfr. Sonia Netto Salomão. “A aventura da mimesis nos romances machadianos”. *Machado de Assis e o cânone ocidental, itinerários de leitura*, cit., pp. 37-57.

A cena do cemitério combina bem com este comentário de Aires de 30 de setembro: “[...] D. Carmo lá tem o marido e os dois filhos postiços. Eu tenho a mulher embaixo do chão de Viena e nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada. Estou só, totalmente só”.

O *Memorial de Aires* se abre com a memória do regresso do Conselheiro definitivamente ao Rio de Janeiro como diplomata aposentado, há um ano, saudado pelo pregão de um vendedor de vassouras e espanadores que faz lembrar ao narrador aquela data. É assim que entramos no clima memorialístico com *flashback* e *flashforward* com os quais Machado vai conduzir a narrativa do diário que, apesar das datas que vão de 9 de janeiro de 1888, ano da abolição da escravidão no Brasil, até 30 de agosto de 1889, três meses antes da proclamação da República, termina com um pequeno trecho com o título de “sem data”; ou seja, duas datas precisas e outro sem datação. O que significa? Ausência de futuro? Portugal paira sobre a trama, desde as epígrafes até o retorno de Tristão com Fidélia para Lisboa. Num período de grande ressentimento dos brasileiros em relação aos portugueses de torna-viagem que iam ao Brasil apenas para fazer fortuna, como os pais de Tristão e o próprio jovem que arrebatada a viúva e herdeira, nem os laços de amizade mais fortes têm peso. O tema está presente de forma plateal em romances tanto brasileiros, como o *Cortijo*, de Aluísio de Azevedo, como portugueses, como *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Das epígrafes iniciais, ao embarque dos jovens esposos para Lisboa, no final da narrativa, a troca de interesses é constante. Como a significar, nas circunstâncias dos eventos, a eternidade de um paradigma difícil de superar: a relação Colônia - Metrópole.

Na verdade, o *Memorial de Aires*, na geométrica articulação machadiana, despede-se de uma época, a época do Conselheiro, agora aposentado, e do próprio Machado de Assis, também sexagenário, que morre quatro meses após a publicação do romance. Vai-se o Império, vão-se, finalmente, os escravos, o dinheiro troca de mãos e símbolo deste estado de coisas é a fazenda que Fidélia doará aos escravos libertos, num ato aparente de generosidade que não esconde a falta de um projeto para absorver aquela mão de obra escrava não qualificada. Toda uma classe de notáveis, fazendeiros do café, banqueiros e intermediários parecem fechar-se em si mesma para falar apenas de interesses pessoais, como na cena sob a data de 13 de maio, dia da abolição da escravidão, em que o Conselheiro, ao felicitar os Aguires pela data importante, percebe que o casal pensa ser felicitado pela volta do filho postiço, questão que, embora importante para o casal de velhos, destoa da grandeza da situação nacional. No dia seguinte, comenta o Conselheiro: «Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular».

Se a vitalidade pode ser ativada através dos pregões populares como o do vendedor de vassouras que aparece em dois momentos estratégicos da narrativa, no início e no sonho em que o Conselheiro se confessa à viúva, outras cenas igualmente fortes serão protagonizadas por

crianças. E não se devem desprezar estas vozes populares em contraponto, nas narrativas machadianas. Lembremos da citação acima: “Só alguns pássaros davam sinal de vida, buscando-se entre si e pousando nas ramagens, pipilando ou gorjeando”.

Todavia, o grande *leitmotiv* das obras machadianas não poderia faltar neste romance: trata-se da representação que se converte num tema, quando a escrita se transforma em constante encenação onde gestos, olhares, sons, ruídos compõem a grande cena da escritura, ao lado das epígrafes e das citações,

Para concluir, lembro que em seu primeiro livro, de 1914, *Meditações do Quijote*, Ortega y Gasset citou aquela que seria, possivelmente, a sua frase mais conhecida: “Eu sou eu e minha circunstância, e se não salvo a ela não salvo a mim”.²⁰ A circunstância pode ser entendida como tudo o que esteja direta ou indiretamente em contato com o eu; que tanto pode ser proveniente do passado ou do presente, de contexto físico, histórico ou cultural, como também de si mesmo, isto é, de seu próprio corpo e psiquismo. A segunda parte da frase (*e se não salvo a ela [circunstância], não salvo a mim*) expressa a falta de escolha do eu quanto à sua salvação, pois, se quiser salvar-se, deverá também salvar sua própria circunstância, buscando-se o sentido do que nos rodeia”. Se não salvo a minha circunstância não salvo a mim, significa que se não compreendo a minha circunstância, radicalmente coimplicada comigo, não poderei compreender a mim mesmo. Este ensinamento está presente no *Memorial de Aires*, e guia toda a investigação realizada pelo Conselheiro em torno das circunstâncias de vida de seus personagens. Da viúva Noronha aos escravos libertos, às crianças que devem trabalhar. Ele também se interroga, uma vez que a frase *leitmotiv* em resposta à irmã, na aposta em que ela, ironicamente, sugere que a viúva poderia se casar com ele, também se elucida. Trata-se do verso de Shelley, retirado do poema “To”: “I can give not what men call love”. Na verdade, quando Fidélia parte para Portugal, o Conselheiro explica ao amigo Campos, tio da viúva, o seguinte:

- 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 dous velhos deixados pelos dous 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.²¹

²⁰ José Ortega y Gasset. (1966). “Meditaciones del Quijote”. In *Obras completas de José Ortega y Gasset* [1914]. 7a ed., Vol. 1. Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 322. (Trad. nossa).

²¹ Machado de Assis. *Obra completa*. Vol. 1, cit., p. 1133.

A síntese de Vladimir Jankélévich é perfeita quanto ao que o Conselheiro tentava explicar ao desembargador:

A vida se afirma *malgrado* a morte, contra a morte e a despeito da morte, mas, ao mesmo tempo e sob o mesmo ponto de vista, é vital apenas porque votada à morte. A morte é o órgão-obstáculo da vida. [...] em uma palavra, o amor anima e ativa a alteração do mesmo e recoloca em marcha o ser adormentado.²²

O Conselheiro repetia os versos para si mesmo, para a veleidade que agora o abandonara com a partida da encantadora Fidélia: “I can give not what men call love”. Na verdade ele pôde, como foi demonstrado em toda a narrativa. Mas ele agora estava mais apaziguado. Já o conceito de eternidade, que Machado bebe no *Eclesiastes*, é também spinoziano e aponta para uma felicidade possível, uma felicidade que poderia ser conquistada, não por um ilusório livre arbítrio, mas pela *necessidade*.²³ Aliás, sobre a data de “18 de setembro de 1888”, lemos “Felicidade rima com eternidade” e, mais adiante, sob a data de 30 de setembro:

A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma coisa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto.²⁴

De qualquer modo, o autor-narrador habilmente manipula a seu favor uma série de estratégias discursivas que simultaneamente escondem e revelam o que a cenografia do *Memorial* constrói. É de Álvaro de Campos, em *Tabacaria*, o verso: “Quando quis tirar a máscara estava pregada à cara”. No caso do último romance de Machado de Assis, as máscaras aparecem como um palimpsesto de toda a sua obra, entre o circunstancial e o eterno.

Sonia Netto Salomão é Professora Catedrática Sênior de Tradução e Literatura portuguesa e brasileira na Sapienza Universidade de Roma. Ex Presidente da Associação Italiana de Estudos Portugueses e Brasileiros (AISPEB), Pesquisadora Emérita da FAPERJ, ganhou o Prêmio Jabuti (2017) pelo ensaio *Machado de Assis e o cânone ocidental, itinerários de leitura*, traduzido na Itália pela editora Carocci (2023). Pela Sette Città publicou *Machado de Assis, dal Morro do Livramento alla Città delle Lettere* (2014). Organizou *Machado de Assis: a complexidade de um clássico* (SUE, 2024) e, recentemente, traduziu para o italiano o *Memorial de Aires* (2025). Email: sonia.nettosalomao@fondazione.uniroma1.it

²² Vladimir Jankélévich. *La morte* [1977]. Org. de E. Lisciani Petrini. Turim, Einaudi, 2009, pp. 94 e 430.

²³ José Ortega y Gasset. (1966). “Meditaciones del Quijote”. In *Obras completas de José Ortega y Gasset* [1914]. 7a ed., Vol. 1. Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 322.

Obras Citadas

Alighieri, Dante. D. *Commedia* [1321], con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2012.

Assis, Machado de. *Obra completa*. 4 vols. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008.

Lispector, Clarice. «Sou uma pergunta». In P. K. Vasquez (org.). *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2019.

Brayner, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / MEC, 1979.

Foster, Edward Morgan. *Aspetti del romanzo* [1927]. Milão, Garzanti, 2000.

Gledson, John. “Memorial de Aires”, in *Machado de Assis, ficção e história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.

Heidegger, Martin. *Il cammino verso il linguaggio* [1959]. Milão, Mursia, 1979.

_____. *Sentieri interrotti* [1950]. Florença, La Nuova Italia, 1968.

_____. “Alèthéa” [Héraclite, fragmente 16], in *Essais et conférences* [1958], Paris, Gallimard, 1984 [original alemão de 1954].

Jackson, David. “Machado’s pendulum” in *Machado de Assis, a literary life*. New Haven & London, Yale University Press, 2015.

Jankélévich, Vladimir. *La morte* [1977]. Org. de E. Lisciani Petrini. Turim, Einaudi, 2009.

Paes, José Paulo. “Um aprendiz de morto”. In *Gregos e baianos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

Ortega y Gasset, José. (1966). “Meditaciones del Quijote”. In *Obras completas* [1914]. 7a ed., Vol. 1. Madrid, Revista de Occidente, 1966.

Pessoa, Fernando Pessoa. “Chuva Oblíqua”, in *Cancioneiro*. Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1974.

Rosset, Clément. *Le réel et son double* [1976]. Paris, Gallimard, 1984.

Salomão, Sonia Netto. “O método: perto e longe”, e “A aventura da mimesis nos romances machadianos”. in *Machado de Assis e o cânone ocidental, itinerários de leitura* [2016]. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2019 (2a. ed), pp. 88-92 e 37-57.

_____. “Uma poética zigue-zague: a língua literária de Machado de Assis e a sua voz popular (ditados, pregões, canções)”, in Machado de Assis, a complexidade de um clássico. Roma, Sapienza Università Editrice, 2024

Spinoza, Baruch. *Œuvres complètes*. Traduit et annotées par Bernard Pautrat. Avec la collaboration de Dan Arbib, Frédéric de Buzon, Denis Kambouchner, Peter Nahon, Catherine Secretan et Fabrice Zagury. Paris, Gallimard, 2022.