

## MEMORIAL DE AIRES: A ALMA EM COMPASSO\*

---

LUIZ RONCARI (USP)

---

### I. Pobre Diabo

"Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dous velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. Dona Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos"<sup>1</sup>.

"Consolava-os a saudade de si mesmos", última frase do último romance de Machado de Assis: o **Memorial de Aires**. Dona Carmo e Aguiar, um casal de velhos encerrando a vida, não encontra para onde olhar senão para o próprio passado, "a saudade de si mesmos", única saída consoladora. "Órfãos às avessas", deixados pelos dois "filhos postiços", não encontram outra alegria que a saudade de

---

\*Este ensaio é apenas a *primeira parte* de um capítulo referente ao *Memorial de Aires* de minha tese de mestrado sobre Machado de Assis, intitulada *Machado Manifesto*, defendida em 1981 na USP.

uma vida plácida, ordeira, quieta e, sem exagero, superior, como a que tinham vivido. Mas a falta de filhos deixava - os suspensos, um frente ao outro, e a descrição fria e seca aprofunda a angústia que procuravam disfarçar, "queriam ser risonhos". Aires hesitou em quebrar o silêncio dos velhos porque sabia que não os consolaria, e, mais que isso, tinha outras esperanças, ainda que não para si, ditas dois parágrafos antes: "... concluí que a mocidade tem o direito de viver e amar, e separar-se alegremente do extinto e do caduco"<sup>2</sup>.

Um olhar para o passado e outro para o futuro compõem o fecho do livro. Somente uma vontade educada, não pela opção, mas pela observação, impediu que um olhar suplantasse o outro, mantendo-os em equilíbrio e com a corda tensa. O **Memorial de Aires** é a história de um olhar que acompanha a membrana fina, o verniz, de uma porcelana em agonia. Aires é só olhar, o diabo de mãos atadas, incrustado na louça. A vontade impotente que se satisfaz com a curiosidade, a premonição, a representação e a utopia. E a impotência é a condição da unanimidade, todos gostam dele e o consultam, sem que ele faça mal a ninguém. Tristão e Fidélia se casam, é a sua vontade, partem para Lisboa e deixam Dona Carmo e Aguiar desolados; como a realização da sua vontade não foi resultado da sua ação, fica tudo por conta do destino. Para que empurrar, se o destino "rima com divino", e poupa-o de cogitações filosóficas. Do que fica para trás, o que valeria salvar, é a razão do **Memorial**.

Este livro, como a maioria de seus personagens, tem a aparência da graça, da singeleza, da elegância e suavidade. Alguns personagens realmente são assim, porém outros só têm a aparência, como a **graciosa Cesária**, cuja prenda é "dizer mal da vida alheia, e não o faz sem graça"<sup>3</sup>. Nela, o ódio, a inveja, e o ressentimento estão recobertos por modos sedutores: "Há ocasiões em que a graça de Dona Cesária é tanta que a gente tem pena de que não seja verdade o que ela diz, e facilmente lho perdoa"<sup>4</sup>. Também o próprio conteúdo maligno é atraente e parte integrante da atração: "Esta senhora se não tivesse fel talvez não prestasse; eu nunca a vejo sem ele, e é uma delícia"<sup>5</sup>. O **Memorial** oculta também, por trás de uma placidez familiar, uma força "demoníaca" que

precisa ser contida, domada, e que só de quando em quando consegue uma ponta de expressão. 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 discricção, hábil, capaz de iludir (ou compactuar com?) a própria Cesária. Esta, após um desacordo com ele, diz todo o bem de sua pessoa, e ele ironiza: "Seja o que for, a verdade é que não o defendi de todo (Tristão), mas só em parte, e a graciosa dama apelou para o meu gosto, o equilíbrio do meu espírito, o longo conhecimento que tenho dos homens... Todas as grandes qualidades deste mundo"<sup>6</sup>.

A vida social é a construção da aparência e esta, por sua vez, é a condição necessária da vida social. Se todos se deixassem levar somente por seus impulsos, ela não seria possível. Daí ser a vida "um ofício cansativo", "Já acho mais quem me aborreça do que quem me agrada, e creio que esta proporção não é obra dos outros, é só minha exclusivamente. Velhice esfalfa"<sup>7</sup>. O tédio de Aires é reconhecer impossível realizar-se também na sua essência "demoníaca", ou melhor, na sua realidade lúcida e sensual. "Ontem com o pai, hoje com a filha. Com esta tive vontade de dizer mal do pai, tanto foi o bem que ela disse dele, a propósito da alforria dos escravos. Vontade sem ação, veleidade pura; antes me vi obrigado a louvá-lo também, o que lhe deu azo a estender o panegírico. Disse-me que ele é bom senhor, eles bons escravos, contou-me anedotas do seu tempo de menina e moça, e, em sinal de aplauso, beijar-lha. Vontade sem ação"<sup>8</sup>. Quanto impulso contido é filtrado na ironia destas frases: "ele é bom senhor, eles bons escravos", "em sinal de aplauso, beijar-lha".

Apenas poucas vezes Aires deixa-se levar pelo sarcasmo, mas ainda muito oculto, de modo que se transforma num gozo imperceptível do interlocutor. Quando Tristão, que havia trocado a nacionalidade brasileira pela portuguesa, suspira: "A gente não esquece nunca a terra em que nasceu", o conselheiro suspeita da sinceridade da frase, vê cálculo nela, mas arranja argumentos que comprovam o contrário do que pensa, e o suspirante deixa-se levar por eles, para o gozo do conselheiro: "Talvez o intuito fosse compensar a naturalização que adotou, - um modo de se dizer ainda

brasileiro. Eu fui ao deante dele, afirmando que a adoção de uma nacionalidade é acto 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"<sup>9</sup>.

Existe uma dose de maldade nessa argúcia de Aires, de fazer Tristão ficar-lhe imensamente grato pelas suas palavras, traindo, ao mesmo tempo, suas intenções e expondo-se a ele. Numa outra passagem, o sarcasmo é exercido como vingança e, porque não, com fina crueldade. Cesária põe em questão o gosto e a graça de Dona Carmo. Aires ao invés de retrucar, passa a elogiá-la: "Quis defender os três, mas a certeza de que ela não tem de mim melhor opinião, fez-me recuar, e dizer-lhe que nunca lhe achei tanto espírito. Fui além; gabei-lhe os olhos. Como então passasse os dedos pelas sobranceiras, gabei-lhe a mão, e iria aos pés, se me mostrasse os pés, mas não me mostrou mais nada"<sup>10</sup>. Criando uma aparência de retribuição ao elogio que antes ela fizera dele, ocultamente Aires confessa o gozo que tem em provocar o veneno de Cesária, em fazê-la desabrochar para conhecê-la a descoberto; instiga-a para divertir-se, e sem remorso: "Não foi o medo que me levou a admirar o espírito de Dona Cesária, os olhos, as mãos, e implicitamente o resto da pessoa. Já confessei alguns dos seus merecimentos. A verdade, porém, é que o gosto de dizer mal não se perde com elogios recebidos, e aquela dama, por mais que lhe ache os dentes bonitos, não deixará de mos meter pelas costas, se for oportuno. Não; não a elogiei para desarmá-la, mas para divertir-me, e o resto da noite não passei mal"<sup>11</sup>. E goza, sem procedimento, a maldade. São poucas às vezes que o conselheiro exerce essa capacidade demoníaca tão a fundo. Na maior parte das vezes, ele se tolhe e apenas alude à sua vontade "maligna" de desmascarar as intenções e sentimentos encobertos. O que lhe ata as mãos? Por que resigna-se a ser essa vontade que não se realiza, podada conscientemente a favor das convenções? É uma necessidade da convivência que ele leva a extremos e com um conhecimento exemplar, mas da qual ele mesmo se considera cansado, "Preciso me lavar da companhia dos outros". Se perde o freio alguma vez, é apenas para

instaurar, sutilmente, a desconfiança na aparência. Por todo o livro repetem-se atitudes como estas: "A certa distância, ia eu a voltar a cabeça para vê-lo ainda, mas recuei a tempo"; "Quis replicar ao desembargador que talvez a sobrinha tivesse ouvido mal... Recuei a tempo"; "Querendo dizer isto a Rita, usei do conselho antigo, dei sete voltas à língua, primeiro que falasse, e não falei nada"; "Quis ponderar à dama que isto que me dizia agora estava em contradição com o que uma vez lhe ouvi... Não lho lembrei por duas razões, a primeira é que seria inútil, e até prejudicial às nossas relações; a segunda é que ofenderia a própria natureza"; "Não sei que escrúpulo me deteve a língua... Repito, não me custou ser discreto; é virtude em que não tenho merecimento"; "Quis dizer-lhe que era esperarem por sapatos de defunto, mas evitei o dito, e mudei de pensamento" etc.

Em algum momento, Aires parece explicar seu "tédio à controvérsia" como decorrente de sua formação, ou de sua natureza, como quando diz: "... complacência, que é uma qualidade minha, e não das novas. Quase que a trouxe da escola, se não foi do berço. Contava minha mãe que eu raro chorava por mama; apenas fazia uma cara feia e implorativa. Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez estes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dous extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me"<sup>12</sup>. Na narrativa de Aires as pontas do compasso a-brem-se sempre como se houvesse duas razões, ou mais, no mundo. Ele desvenda para si as razões ocultas, é um leitor do não dito, mas não deixa que estas se sobreponham às outras possíveis. As ações e reações humanas não se explicam apenas pelo interesse, cálculo ou projetos. As boas e más razões estão sempre presentes, desse modo, toda ação é suspeita. Porém o narrador é extremamente cauteloso em fazer um julgamento definitivo. Ele apenas sugere ou alude às possíveis motivações das ações. Mas, de certa forma, quase todos os personagens do livro estão sob suspeita.

Sua irmã, Rita, condenando o casamento da viúva Fidélia talvez estivesse agindo em causa própria: "Não tendo casado outra vez, pareceu-lhe que ninguém deve passar a segundas núpcias. Ou então (releve-me a doce mana, se algum dia ler este papel), ou

então padeceu agora tais ou quais remorsos de não havê-lo feito também... Mas, não, seria suspeitar de mais de pessoa tão excelente<sup>13</sup>. Até Dona Carmo pode estar agindo por egoísmo, quando teme que a música possa distrair Fidélia da saudade do marido e diminuir-lhe o gosto de sofrer por ele. Poderia com isso perdê-la, se um novo casamento a levasse. Ao anunciar a Aires o casamento de Fidélia e Tristão, a sua alegria parecia vir menos do casamento em si, quando diz: "Realiza-se um grande sonho meu, conselheiro, disse ela. Tê-los-ei finalmente comigo"<sup>14</sup>.

Tristão é colocado sob suspeita ao longo de todo o livro. Sempre a apreciação de Aires sobre ele é feita de forma que deixe uma margem à dúvida ou pela negativa. A primeira observação que faz dele é esta: "não me desagrada, ao contrário", e diz a seguir: "não é mau rapaz". Quando faz dele observações positivas, agrega condicionais como contrapeso: "conforme a impressão que me deixou o rapaz, e foi boa, como a princípio. Talvez ele tenha alguma dissimulação, além de outros defeitos de sociedade, mas neste mundo a imperfeição é coisa precisa". A afeição que tem por ele cresce, mas nunca apaga de todo a suspeita: "com a vista e a prática dos seus dotes, e naturalmente com a afeição e a confiança que me tem, ou parece ter". E até o final Tristão permanece para ele uma figura ambígua, se se compreender, como verei adiante, o significado da política no Memorial<sup>15</sup>: "Em verdade, Tristão é feito de modo que a política o pode levar sem esforço, e Fidélia retê-lo sem dificuldade"<sup>16</sup>. Pode ser também, no caso de Tristão, que Aires, narrador mas também personagem, estivesse se guiando por interesses próprios ao se referir sobre quase que um rival, "se não é ciúmes ou inveja de a ver casada com outro". Só Fidélia permanece livre da suspeição, mas aqui também pode-se atribuir à parcialidade com que um vê o objeto amado, se não levarmos de todo a sério o que Aires declama: "I can give not what men call love."

Memorial sem intenções literárias, "Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia estas folhas de solitário", não precisa ter, portanto, cuidado com a fatura ou compromissos com a objetividade. A parcialidade e visão subjetiva pode muito bem explicar o rigor no julgamento

de Tristão, e a idealização de Fidélia, disfarçada pelo estudo cuidadoso de um espírito curioso. Mas não é o que define Aires narrador. Para ele, toda a ação humana tem várias explicações possíveis e suas motivações se dão em diversos níveis. O que ele faz, é enunciá-las. No enterro do Miranda, notando flores no túmulo do marido de Fidélia, se pergunta: "Em caminho pensei que a viúva Noronha, se efetivamente ainda leva flores ao túmulo do marido, é que lhe ficou este costume, se lhe não ficou essa afeição. Escolha quem quiser: eu estudei a questão por ambos os lados, e quando ia a achar terceira solução chegara à porta da casa (...) A terceira solução é a que lá fica atrás, não me lembra o dia ... ah! foi no segundo aniversário do meu regresso ao Rio de Janeiro, quando eu imaginei poder encontrá-la deante da pessoa extinta, como se fosse a pessoa futura, fazendo de ambas uma só creatura presente"<sup>17</sup>. Caso fosse costume, Fidélia não seria diferente de outra pessoa qualquer, automaticamente repetira um gesto ritualizado, isento de um sentimento maior; mas, antes, ele já havia observado: "eu não escrevi que Fidélia seja comum". Caso fosse afeição, Fidélia não estaria aberta ao futuro, a história não teria a possibilidade do rumo que tomou, e seu estofo sentimental seria romanticamente incomum. A terceira solução, a que se realiza, e na que ele parece mais acreditar, é quase a chave do Memorial, combina o passado e o futuro: "eu imaginei poder encontrá-la deante da pessoa extinta, como se fosse a pessoa futura, fazendo de ambas uma só creatura presente."

Numa outra passagem, quando Tristão sugere a Fidélia que passe a fazenda de Santa-Pia aos escravos, Aires e Dona Carmo discutem as razões que o teriam levado a isso: "O que ouvi depois é que Tristão, sabendo da resolução da viúva, formulou um plano e foi comunicar-lho. Não o fez nos próprios termos claros e diretos, mas por insinuação. Uma vez que os libertos conservam a enxada por amor da sinhá-moça, que impedia que ela pegasse da fazenda e a desse aos seus cativos antigos? Eles que a trabalhem para si. Não foi bem assim que lhe falou; pôs-lhe uma nota voluntariamente seca, em maneira que lhe apagasse a cor generosa da lembrança. Assim o interpretou a própria Fidélia, que o referiu a Dona Carmo, que mo contou, acrescentando:

"- Tristão é capaz da intenção e do disfarce, mas eu também acho possível que o principal motivo fosse arredar qualquer suspeita de interesse no casamento. Seja o que for, parece que assim se fará.

"- E andam críticos a contender sobre romantismos e naturalismos!

"Parece que Dona Carmo não me achou graça à exclamação, e eu mesmo não lhe acho graça nem sentido"<sup>18</sup>. Diante da ambigüidade das ações, as razões explicativas com mão-única, canônicas, românticas ou naturalistas, perecem. Uma ou outra pode modelar um ou outro personagem, mas não dão conta de tipos como Fidélia, Tristão, Aires, Dona Carmo, sem reduzi-los. São nestes tipos de relações que funcionam as pontas da alma em compasso de Aires: uma no passado, outra no futuro; uma na razão do ideal romântico, outra na razão do cálculo naturalista. E o partido de Aires é o reconhecimento de uma realidade polifônica, por isso escreve um memorial, a lembrança do que pode ter sido, e não um diário, o que foi, a sucessão dos fatos.

Esta mesma dialética define muitos outros níveis do pensamento e escrita de Machado de Assis, que analisei nos capítulos anteriores<sup>19</sup>. Ela faz de Aires **narrador** essencialmente um observador, um curioso, dos homens e do mundo. Sua observação não é modelada por nenhum cânone escolar, nem procura simplesmente a comprovação de uma visão do mundo forjada por influências filosóficas. Além de Nietzsche, Schopenhauer e Pascal, Aires segue os fatos de perto, sem preconceitos, na sua variedade, e aprecia neles a surpresa, o imprevisto, por que não o susto? O que seria da ironia sem essas peças que a vida prega no homem? Como seria possível o humor sem a possibilidade do inusitado, do estranho, da descoberta? A fatalidade, a repetição e o destino são inexoráveis, e tudo que possa parecer novo, ainda "está debaixo do sol". O mais inusitado, também "é da vida". Tudo isto é verdade. Mas a integração de um termo no outro, do novo na expressão resignada "é a da vida", dissolve todo possível tom dramático ou trágico, e o riso fica no encontro do estranho no familiar. O humor é o terceiro partido, o passo além das opiniões convictas, limitado, mas o único capaz de suportá-las dentro de um novo discurso que não



rompa com elas, sem aceitar, porém, a seriedade do seu tom exclusivo. Quando Aires declara no trecho citado acima: "- E andam críticos a contender sobre romantismos e naturalismos!" (...) "Parece que Dona Carmo não me achou graça à exclamação, e eu mesmo não lhe acho graça nem sentido", sabe que brinca com convicções "sérias", que seu humor não encontra um sentido, mas atesta as insuficiências daquelas razões.

Qual a função do diabo na vida, senão a de levar o homem a perder-se? Quando Rita sugere a Aires uma aposta sobre um novo casamento de Fidélia, o irmão lembra o Fausto, e fica para ele o papel de Mefistófeles: "veja você se refaz o que lá vai desfeito", diz a irmã. Mas Aires cumpre o papel de um demônio desnecessário, só curioso, impotente, "vontade sem ação". A dama tem certas coisas que o atraem e ele só quer satisfazer sua curiosidade, pelo menos é o que confessa ao papel: "O que naquela dama Fidélia me atrai é principalmente certa feição de espírito, algo parecida com o sorriso fugitivo, que já lhe vi algumas vezes. Quero estudá-la se tiver ocasião. Tempo sobra-me, mas tu sabes que é ainda pouco para mim mesmo, para o meu criado José, e para ti, se tenho vagar e quê, - e pouco mais"<sup>20</sup>. Algumas vezes denuncia sua vontade de interferir no rumo das coisas, de cumprir seu papel "maligno", mas não passam de conjecturas muito íntimas, só ditas secretamente ao papel que vai para o fogo, como nesta passagem em que relata uma conversa com o pai de Fidélia: "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"<sup>21</sup>.

Desde o primeiro momento que vê Fidélia se sente atraído por ela. Acompanha-a, sonha com ela, olha-a pela frente e pelas costas, como um espião, ou um voyeur: "Eu - aqui o digo ante Deus e o Diabo, se também este senhor me vê a encher o meu caderno de lembranças, - eu deixei-me ir atrás dela. Não era curiosidade, menos ainda outra cousa, era puro gosto estético. Tinha graça an-

dando; era o que lâ disse acima: encantadora. Não fazia crer que o sabia, mas devia sabê-lo. Ainda não encontrei encantadora que o não soubesse. A simples suposição de o ser tenta persuadir que o é"<sup>22</sup>. O que atraía como "objeto de estudo", acaba se tornando encantador e chama para um gozo estético, "mas de uma estética visual, não auditiva", como sugeria admirá-la Tristão, que não querendo "parecer admirador de pés bonitos; referiu-se aos dedos hábeis"<sup>23</sup>.

Velho vadio, "nada há peor que pessoas vadias", diz dele próprio; sem ódio, "eu não odeio nada nem ninguém"; mas também velho para o amor "I can give not what men call love", "apenas tive veleidades sexagenárias", e não pode se comparar a "alguém de verdade, pessoa que possa e deva amar como a dona merece". Porém não consegue ocultar sua sensualidade, "admirador de pés bonitos", que denuncia até no estilo de relatar seus devaneios: "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..."<sup>24</sup>. O estilo diz toda sensualidade, seja na melodia do devaneio, seja no ritmo do desejo, como aqui: "Contentei-me de aceitar o convite que ele me fez de ir ouvi-la, em casa dele, hoje, amanhã, depois, quando queira"<sup>25</sup>. Aires brinca, tem uma forma ladina de fazer alusões sobre sua natureza "maligna", como quando se compara a Cesária: "tudo é matéria a línguas agudas. A maneira porque aprovava alguma coisa era quase sarcástica, e difícil de entender a quem não tivesse a prática e o gosto destas criaturas, como eu, velho maldizente que sou também. Ou serei o contrário, quem sabe?"<sup>26</sup>. Ou então, quando fala de sua curiosidade: "Eu, com a arte que o Diabo me deu, divido a atenção entre a mãe e os dous filhos para concertar a cortesia e a curiosidade, e ambas saem satisfeitas do meu gesto"<sup>27</sup>.

Nas referências que Aires faz de si, ele constrói uma imagem diversa da sua aparência social, mas essas referências só aparecem como intenções frustradas ou confissões íntimas. Elas jamais se realizam, pois sua extensão na ação seria a destruição da aparência do outro Aires, que não é falso, mas é obrigado a conviver com esta outra face, sugerida no **Memorial** meio como desafo-

go e necessidade de confissão, e meio como brincadeira de quem está vestindo a fantasia de Mefistófeles que a irmã, oportunamente, lhe deixou na aposta sobre o destino da viúva.

Nosso diabo não tece telas nem arma artimanhas, só acompanha e observa como a tentação está plantada e a vítima resiste: "Se a viúva Noronha, como lá escrevi há dias, foge a si mesma, é que tem medo de **cair** e prefere a viuvez ao outro estado"<sup>28</sup>. É uma luta inglória contra a **queda**, ainda que o diabo tenha pouca possibilidade de intervir: "Se eu estivesse certo de poder casar os dous, caçava-os, por mais que me custe confessá-lo a mim mesmo, e, a rigor, não custa muito. Estou só, entre quatro paredes, e os meus sessenta e três anos não rejeitam a idéia do ofício eclesiástico. **Ego conjugo vos...**"<sup>29</sup> Não é mais possível a Fidélia fugir de si mesma, de recusar-se a entrar no circuito de todos os mortais, de salvar-se do "gênio da espécie", de desobedecer e ceder ao fruto da perfídia da serpente: "Não há como a paixão do amor para fazer original o que é comum, e novo o que morre de velho. Tais são os dous noivos, a quem não me canso de ouvir por serem interessantes. Aquele drama de amor, que parece haver nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem, ainda não deixou de dar enchentes a este mundo. Uma vez que outra algum poeta empresta-lhe a sua língua, entre as lágrimas dos espectadores; só isso. O drama é de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho"<sup>30</sup>. Aires, como o poeta, empresta sua língua para anunciar a derrota de Fidélia. Vence o amor, vence Aires a aposta com a irmã, e a viúva se perde, como Fausto, e não tem mais o pobre diabo que se lamentar, como o fez num momento de fraqueza: "Já me parece que realmente Fidélia acabava sem casar. Não é só a piedade conjugal que lhe perdura, é **a tendência a cousas de ordem intelectual e artística**, e pouco mais ou mais nada. Fique isto confiado a ti somente, papel amigo, a quem digo tudo o que penso e tudo o que não penso"<sup>31</sup>.

No drama-épico de Goethe o diabo é poderoso, mas o homem também o é. No **Memorial** o "diabo" pode muito pouco e os homens seguem o fluir da vida, sofrem injunções e acasos, felizes ou infelizes, mas raramente os conflitos são tão agudos que levem ao drama ou a luta ganha intensidade que justifique o épico. A repre-

sentação do domínio da vida, do acontecer que os homens vivem, contrapõe-se à elaboração do romanesco, que fica relegado à imaginação: "Se eu estivesse a escrever uma novela (...) diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação"<sup>32</sup>. O testemunho confidencial - pois Aires viu além da aparência -, ele chama de "páginas de vadiação", que se torna sinônimo de "bom costume": "Chamo-lhes assim para divergir de mim mesmo. Já chamei a este **Memorial** um bom costume. Ao cabo, ambas as opiniões se podem defender, e, bem pensado, dão a mesma cousa. Vadiação é bom costume"<sup>33</sup>.

O tema do **Memorial** é o desenvolvimento da vida, e não o dos personagens, estes são sinceros ou simuladores que vivem os seus destinos. Aires segue os fios que ligam ou separam os homens numa espécie de movimento compensatório: a felicidade de Fidélia e Tristão é a infelicidade de Dona Carmo e Aguiar, como nos bancos, em que "o mesmo dinheiro, quando alguma vez se perde, muda apenas de dono". A luta pela vida / ou pela realização do amor e da paixão / são temas do imaginário, do romanesco, que não correspondem à "verdade exata" ou à "realidade possível".

O realismo de Aires está nessa estreita relação entre a representação e a coisa representada. Esta se revela pela sua aparência e aquela é a busca de sua verdade no interior da própria aparência. A realidade não está na abstração ou na oposição. Ela é também sua aparência, mas com uma complementaridade de difícil apreensão e que não permite nunca a certeza. Aires é, ao mesmo tempo, narrador e personagem, porque precisa de sua experiência social e subjetiva, para utilizá-la como ponto de referência na observação das experiências alheias. A vida social cria uma hipocrisia, uma civilidade, que privilegia certas determinações em detrimento de outras, e Aires reconhece-a, ao mesmo tempo, como esterilizante e necessária.

É esterilizante na medida em que impede o desenvolvimento da vida para o romanesco ou o lírico: "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"<sup>34</sup>. O esforço não é no sentido de trazer a realidade para os padrões ficcionais romanescos, mas de adequá-

los à representação da realidade. Prosa, para uma realidade prosaica. Mas a mesma convivência que aparece algumas vezes como hipocrisia, em que os sentimentos, desejos, interesses e ambições estão dissimulados, outras vezes aparece como civilidade necessária, enquanto permite superar o conflito, "Tudo é um; amor ou eleição, não falta matéria às discórdias humanas"<sup>35</sup>. Evitá-lo ou contorná-lo torna a convivência possível, senão até superior, agradável, como neste texto: "Contavam-se histórias de sociedade, que eu ouvi sorrindo, quando era preciso, ou consternado nas ocasiões pertinentes. Também eu contei uma, de sociedade alheia e remota, mas o receio de lembrar à viúva Noronha alguma terra por onde houvesse andado com o marido me fez encurtar a narração e não começar segunda. Entretanto, ela referiu duas ou três reminiscências de viagens, impressões do que vira em museus da Itália e da Alemanha. Da nossa terra dissemos cousas agradáveis e sempre de acordo. A mesma torre da matriz da Glória, qua alguns defenderam como necessária, deixou-nos a nós, a ela e a mim, concordes no desacordo, sem que aliás eu combatesse ninguém. O casal Aguiar ouviu-nos sorrindo; o moço da Escola da Marinha tentou, em vão, suscitar a questão militar"<sup>36</sup>. Imagine-se o contrário, se ao invés de buscarem a **concórdia no desacordo**, procurassem a **discórdia no acordo**, o inferno que não seria, e teriam muito mais que "enchido a noite".

A representação da convivência necessária - onde os indivíduos formam sua aparência na medida em que não lhes é permitido se mostrarem por inteiro, com toda sinceridade de sentimentos e emoções -, e, ao mesmo tempo, a confissão da vida interior que se confunde com o ser verdadeiro, da face que fica oculta, pedem uma narrativa polifônica, com duas ou mais vozes harmonizadas. O Aires personagem vive a convivência. Aí ele é diplomata, conselheiro, espírito equilibrado, como a própria imagem do "bom costume". E o Aires narrador faz as confissões íntimas, sugerindo uma imagem complementar do sensual, maligno e vadio, da "vadiação". Esse desdobramento de Aires em personagem e narrador permitiu que as duas vozes, aparentemente opostas como verdade e mentira, se harmonizassem e criassem uma verdade única e complexa. A acentuação dessa dualidade e seu reconhecimento foi um dos temas mais marcantes da literatura moderna, e é o que diferencia Machado na nos-

sa história da literatura e dá sua contemporaneidade.

Apesar da serenidade que transmite o texto acima citado, transparece também como a convivência está apoiada em bases instáveis, como são frágeis seus elementos de sustentação. Penso que são nesses elementos que podemos sentir a crise latente que o **Memorial** encobre na sua forma própria de revelar. Se existe alguma insatisfação em Aires, parece que é a de ter descido ao mundo. Antes tivesse ficado nos círculos celestes, não teria se envolvido nessa trama complicada e contraditória, da qual ele próprio não tem muita clareza, apesar de toda a sua lucidez. "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 de gabinete. Agora vivo do que ouco aos outros"<sup>37</sup>. O gabinete volta a aparecer aqui como o espaço da elevação, onde se consegue fugir à ironia, à prosa, ao "bom costume" decorativo, às injunções e determinações contraditórias da vida, aos conflitos, enfim, onde a arte é possível, a arte que "naturaliza a todos na mesma pátria superior"<sup>38</sup>.

No **Memorial de Aires**, Machado dialoga com as formas literárias tradicionais (romantismo e naturalismo), mostrando as suas insuficiências em dar conta da representação da vida. É bastante feliz, embora pareça estranha e nada consensual, a caracterização que José Guilherme Merquior faz da narrativa de Machado, de **impressionista**. É mais importante a forma de contar do que o que se conta; O Que vale é a elaboração subjetiva das impressões recebidas e não a verdade delas, não porque não interesse, mas porque o fato é o resultado de determinações variadas, contraditórias, de intenções ocultas às quais o narrador nem sempre consegue e, mesmo quando pensa tê-las alcançado, não tem nunca certeza: "... o que me põe a pena na mão é a sombra da sombra de uma lágrima..."

Machado se identifica com o impressionismo literário enquanto uma reação ao naturalismo, ao positivismo, ao materialismo e ao cientificismo da época. O narrador vive a crise das certezas das teorias explicativas do mundo e do homem, sente a complexidade das motivações e reações humanas. O homem ético descobre o homem psicológico; vindo de um mundo estável, estranha o movimento que agita os abismos, de dentro e de fora: "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 *Ecclesiastes*, 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 foi nem será nunca mais. Tudo é assim contraditório e vago também"<sup>39</sup>. Nada menos doutrinário do que esse texto: tudo é fugaz, e nada é novo. Machado não faz doutrina da modernidade, do movimento e transitoriedade das coisas, e esforça-se para colocá-la debaixo do sol. É o reconhecimento dos abismos que leva à frase, realidade tangível, capaz de confirmar a forma própria e nova de ver o velho: "não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro *Ecclesiastes*, à moderna".

São dois movimentos que modulam a narrativa do **Memorial**: por um lado, a ida à "verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação"; e, por outro, a confissão da sua fugacidade, "tudo é assim contraditório e vago também". A sua solução lingüística não é aquela da "contemporaneidade" de que fala João Alexandre Barbosa com relação à crítica (**A Tradição do Impasse**), de construir "um esquema de contestação no nível da própria linguagem da Literatura", mas a outra, a que diluía ou fazia "esgarçar uma tradição". A narrativa é feita na linguagem da sala, da **causerie**, da desconversa e não da discussão, do colóquio; quantas confidências, não faz o narrador ao "amigo papel"!

Na interpretação de João Alexandre, sempre se referindo à crítica literária impressionista da época e não ao ficcionista, Machado, essa linguagem não atinge mais que a perfeição da **causerie**: "o impressionismo não fora capaz de realizar a passagem entre a linguagem da época, a **causerie** irônica e cética, e as estruturas literárias que a contemporaneidade oferecia". Para ele, o impas-

se dessa linguagem ia mais longe ainda, pois correspondia a apenas um dos "dois momentos diferentes de um impasse fundamental", sendo o outro o da relação do autor com a sociedade: "Que este não respondesse de modo a constituir um quadro de resoluções realistas diante dos estímulos sociais, antes se firmando em respostas conciliatórias, apenas acobertadas pelo esquema irônico/cético, significava uma demissão em, pelo menos, dois níveis essenciais: no nível da própria Literatura, pela recusa à crítica da linguagem de que utilizava, e no nível da série social e histórica em que existia, pela recusa à participação"<sup>40</sup>.

Machado, se visto apenas desse ângulo (que não deixa de tocar também em pontos fundamentais do autor), seria mais um exemplo, ainda que um dos "perfeitos", da "tradição do impasse" no plano da ficção literária. Mas Machado pode ser visto também como uma **solução**, uma ponte entre o velho e o novo, uma proposta específica para o trânsito literário, para a reapresentação de uma sociedade que sofria mudanças profundas. Para José Guilherme Merquior também, as soluções lingüísticas de Machado, assim como as de estilo, se parecem muito mais com respostas que com impasses: "A. Houaiss apontou em Machado um raro exemplo de equilíbrio dinâmico da língua literária, da sua mediação plástica entre o antigo e o moderno, o culto e o popular. Machado conservou a quintessência do abasileiramento do estilo, realizado por Alencar, numa época - o nosso segundo Oitocentos - de intensa (e, em muitos aspectos, rígida) **gramaticalização** do idioma; daí seu período ser ao mesmo tempo castiço e dúctil, clássico e vivo, fruto e fonte do enriquecimento léxico e fônico do português. M. Cavalcanti Proença levantou nos seus textos as amostras mais convincentes do uso vitalizador a que ele submetia recursos expressivos impessoais e anônimos, como a frase feita, o lugar-comum ou o clichê verbais. Generalizando, poderíamos contemplar no seu estilo uma espécie de varinha mágica, trazendo energia e mobilidade semânticas aos tesouros olvidados ou despercebidos da fala corrente e da tradição literária - sem nunca esquecer os direitos superiores da expressividade artística"<sup>41</sup>.

J. Mattoso Camara Jr. também vê a linguagem em Machado não apenas como uma solução entre vários níveis lingüísticos, mas



quase que integrada a um projeto cultural: "Já o objetivo de Machado de Assis é a aproximação da linguagem falada, o coloquialismo em suma, para que a narrativa escrita adquira a naturalidade e a espontaneidade de um relato oral. A sua atuação purista é no sentido de um enobrecimento da língua da conversação, que ele sente no Brasil relaxada e amorfa. Em vez de amoldar-se a ela, como fez por exemplo Manuel Antônio de Almeida, que também usou o coloquialismo narrativo, ele quer apurá-la, torná-la nítida e expressiva, concorrer enfim para que se elabore no Brasil um **volgare ilustre** no sentido quattrocentista italiano. E assim conversa com os leitores, em seu próprio nome ou pela boca de personagens que se autobiografam, numa linguagem que é um modelo de naturalidade espontânea e elegante precisão"<sup>42</sup>.

O "impressionismo" de Machado, seu modo de "esgarçar uma tradição", é mais um estilo compósito, flexível, integrativo, criador de uma convivência cultural e expressiva num nível mais alto, e tem uma coerência muito grande com sua atitude geral dentro do contexto político-cultural da época. Em nenhuma esfera de sua atuação Machado foi um homem de ruptura, seja na crítica, na ficção, ou na política, cultural e institucional. Foi aqui também um homem de transição, que sempre pensou no que valia a pena levar do velho na bagagem da travessia. Nesse sentido ele andava em sintonia com o movimento geral das mudanças históricas do país. O seu estilo também interiorizava a sua concepção geral da passagem dos tempos, das escolas literárias e da linguagem. Ele se abria numa rede bastante ampla capaz de dar conta do velho e do novo; dos fatos ambíguos e contraditórios; do sublime que não se dissociava mais do cotidiano; do baixo que não podia mais ser desconhecido pelo culto; da língua que precisava ser resgatada pela linguagem e vice-versa. Esse estilo foi extremamente eficaz na resposta que soube dar às insuficiências dos cânones lingüísticos e literários do tempo. Caminhou pelas formas instáveis, pouco acabadas, imprecisas, mas sem sucumbir na ruptura da forma com a densidade do real e no fácil recurso do ilusionista, de pretender substituir o real pela sua representação.

## NOTAS

- <sup>1</sup> ASSIS, Machado, Memorial de Aires, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/INL, 1977, p.219.
- <sup>2</sup> ASSIS, Machado, op.cit., p.219.
- <sup>3</sup> Id., op.cit., p.117.
- <sup>4</sup> Id., op.cit., p.187.
- <sup>5</sup> Id., op.cit., pp.186 e 187.
- <sup>6</sup> Id., op.cit., p.174.
- <sup>7</sup> Id., op.cit., p.98.
- <sup>8</sup> Id., op.cit., p.95.
- <sup>9</sup> Id., op.cit., p.128.
- <sup>10</sup> Id., op.cit., p.201.
- <sup>11</sup> Id., op.cit., p.201.
- <sup>12</sup> Id., op.cit., p.145.
- <sup>13</sup> Id., op.cit., p.196.
- <sup>14</sup> Id., op.cit., p.203.
- <sup>15</sup> Trato desse tema na segunda parte do referido capítulo da tese a que pertence este ensaio.
- <sup>16</sup> ASSIS, Machado, op.cit., p.208.
- <sup>17</sup> Id., op.cit., pp.197 e 198.
- <sup>18</sup> Id., op.cit., p.206.
- <sup>19</sup> Na minha tese, inédita, **Machado Manifesto**, procurei analisar não apenas a consonância da obra de Machado com a dinâmica histórica do Brasil de final do século XIX, mas também com os projetos culturais que então se explicitavam. Em seus escritos não-ficcionais, busquei estabelecer suas afinidades e oposições, de modo a apreciar em Machado uma dimensão mais representativa que uma expressão somente individual e original.
- <sup>20</sup> ASSIS, Machado, op.cit., p.93.
- <sup>21</sup> Id., op.cit., p.93.
- <sup>22</sup> Id., op.cit., p.149.
- <sup>23</sup> Id., op.cit., p.150.
- <sup>24</sup> Id., op.cit., p.133.
- <sup>25</sup> Id., op.cit., p.134.
- <sup>26</sup> Id., op.cit., p.166.
- <sup>27</sup> Id., op.cit., p.173.
- <sup>28</sup> Id., op.cit., p.180.
- <sup>29</sup> Id., op.cit., p.180.
- <sup>30</sup> Id., op.cit., p.200.
- <sup>31</sup> Id., op.cit., p.109.

- 32 Id., op.cit., p.150.
- 33 Id., op.cit., p.122.
- 34 Id., op.cit., p.137.
- 35 Id., op.cit., p.120.
- 36 Id., op.cit., p.90.
- 37 Id., op.cit., p.132.
- 38 Id., op.cit., p.135.
- 39 Id., op.cit., p.131.
- 40 BARBOSA, João Alexandre, **A Tradição do Impasse**, São Paulo, Editora Ática, 1974, p.123.
- 41 MERQUIOR, José Guilherme, **De Anchieta a Euclides**, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1977, p.161.
- 42 CAMARA JR., J. Mattoso, **Ensaio Machadianos**, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico S/A, MEC, 1977, p.94.

