



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARCIA DANIELI DA SILVA COSTA

**A FORMA MEMORIALÍSTICA MACHADIANA: O ESPECTRO DA ERRATA  
PENSADE EM DOM CASMURRO E EM MEMORIAL DE AIRES**

Recife  
2021

MARCIA DANIELI DA SILVA COSTA

**A FORMA MEMORIALÍSTICA MACHADIANA: O ESPECTRO DA ERRATA  
PENSAnte EM DOM CASMURRO E EM MEMORIAL DE AIRES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Juan Pablo Martín Rodrigues

Recife

2021

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

C837f Costa, Marcia Danieli da Silva  
A forma memorialística machadiana: o espectro da errata pensante em Dom Casmurro e em Memorial de Aires / Marcia Danieli da Silva Costa. – Recife, 2021.  
116f.

Sob orientação de Juan Pablo Martín Rodrigues.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui referências.

1. Memorial de Aires. 2. Dom Casmurro. 3. Forma memorialística machadiana. 4. Forma shandiana. 5. Errata pensante. I. Rodrigues, Juan Pablo Martín (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-20)

MARCIA DANIELI DA SILVA COSTA

**A FORMA MEMORIALÍSTICA MACHADIANA: O ESPECTRO DA ERRATA  
PENSAnte EM DOM CASMURRO E EM MEMORIAL DE AIRES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras.

Aprovada em: 09/12/2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Juan Pablo Martín Rodrigues (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Eduardo de Melo França (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Clarissa Loureiro Marinho Barbosa (Examinadora Externa)  
Universidade de Pernambuco

Aos meus três exemplos de amor e determinação, Ana Lúcia, Anunciada Maria e Maria Carmo (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Ao ser divino a quem os homens chamam de Deus, que foi meu refúgio nos dias de turbulência, como diz Fernando de Abreu, “quem só acredita no visível tem um mundo muito pequeno”.

A Capes, pelo financiamento da pesquisa e por acreditar que ainda é possível investir em educação neste país.

Ao meu orientador, Juan Pablo, que caminhou comigo durante o processo de produção deste trabalho.

Ao professor Eduardo de Melo França, pelos diálogos e pelas valiosas orientações. Muito abrigada pela disponibilidade e sinceridade.

Ao professor Eduardo César Maia, pelas generosas contribuições.

À Clarissa Loureiro,

Aos meus familiares, pelo incentivo, pelo amor e pela compreensão em todos os momentos.

A todos meus amigos, pelas conversas em momentos de crise, em especial, Joabe Nunes e Rafael Macário, que me incentivaram e me acolheram em todas as etapas do mestrado.

À Samantha, revisora e amiga que deixou os dias de escrita menos nublados.

À Livânia, fiel escudeira que compartilhou comigo as dores e as delícias do mestrado.

A Edson, conselheiro e confidente desta jornada acadêmica.

A minha turma de mestrado, aos professores e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, que fizeram dessa etapa um espaço de compartilhamento e construção acadêmica e pessoal.

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. (ASSIS, 2016, p. 219)

“É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas”. (ASSIS, 2016, p. 531)

## RESUMO

O presente trabalho analisa as bases literárias que compõem e particularizam a forma memorialística nas obras *Dom Casmurro* (1900) e *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, observando como nesses romances a memória é um dispositivo literário estruturante que dá continuidade e, ao mesmo tempo, renova o projeto mnemônico proposto por Machado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Para isso, revisita-se o panteão literário que fundamentou a virada composicional do autor pós-1880, a saber: o shandismo que é uma tradição composta pela revitalização de um dos formatos literários mais antigos da literatura – a sátira menipeia. Sabe-se que, inicialmente, ela foi resgatada por Luciano de Samósata com sua tradição luciânica e que, posteriormente, influenciou Laurence Sterne, herdeiro direto da estética-estrutural que revolucionou sua escrita e a de Machado e, segundo Sergio Paulo Rouanet (2007), o principal responsável pela definição das categorias que atualmente se conhece como forma shandiana. Assim, com intuito de explorar tais extensões, este estudo ancorou-se, principalmente, no trabalho *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis* (2007), desenvolvido por Rouanet com a intenção de expandir as características shandianistas pontuadas em *Memórias Póstumas*, nas narrativas de Bento Santiago e na do conselheiro Aires, percebendo como esses, em suas condições de erratas pensantes, conseguem refuncionalizar essas propriedades, que, dentro legitimação da intenção autoral, se distancia em certos pontos das estabelecidas pelas linhas do defunto-autor. Com isso, observa-se como a memória incorpora, no olhar de Bentinho e de Aires, uma ferramenta transfiguradora, e até lírica, de cosmovisões que reificam a partir de uma contingência subjetiva caprichosa o tempo, o espaço e a textualidade na digressão e na fragmentação de um riso-melancólico que ironiza a linguagem das narrativas tradicionalmente construídas como cópias da realidade. Logo, o estudo angariado nessa dissertação, volta-se para os louros da tradição literária machadiana, buscando entender os pilares da maestria que sustentaram a produção casmurra e a diplomática de um dos escritores brasileiros que mais soube desvendar o homem e suas limitações.

**Palavras-chaves:** *Memorial de Aires*; *Dom Casmurro*; forma memorialística machadiana; forma shandiana; errata pensante.

## ABSTRACT

This paper analyzes the literary bases that compose and particularize the memorialistic form in *Dom Casmurro* (1900) and *Memorial de Aires* (1908), by Machado de Assis, observing how in these novels memory is a structuring literary device that gives continuity and, at the same time, renews the mnemonic project proposed by Machado in *Memórias póstumas de Brás Cubas*. For this, we revisit the literary pantheon that founded the compositional turn of the author post-1880, namely: the shandism that is a tradition composed by the revitalization of one of the oldest literary formats in literature - the menipal satire. It is known that, initially, it was rescued by Luciano de Samósata with his Lucianic tradition and that, later, it influenced Laurence Sterne, direct heir of the structural aesthetics that revolutionized his and Machado's writing and, according to Sergio Paulo Rouanet (2007), the main responsible for the definition of the categories currently known as the Shandian form. Thus, in order to explore such extensions, this study was anchored mainly in *O riso e a melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis* (2007), developed by Rouanet with the intention of expanding the Shandian characteristics punctuated in *Memórias Póstumas*, in the narratives of Bento Santiago and in that of Councillor Aires, noticing how these, in their conditions of thinking erratic, manage to refunctionalize these properties, which, within the legitimation of the authorial intention, distances itself at certain points from those established by the lines of the defunct-author. With this, it is observed how memory incorporates, in the eyes of Bentinho and Aires, a transfiguring tool, and even a lyrical one, of cosmovisions that reify, from a capricious subjective contingency, time, space, and textuality in the digression and fragmentation of a melancholic laughter that ironizes the language of narratives traditionally constructed as copies of reality. Therefore, the study gathered in this dissertation turns to the laurels of Machado's literary tradition, seeking to understand the pillars of mastery that sustained the stubborn and diplomatic production of one of the Brazilian writers who best knew how to unravel man and his limitations.

**Keywords:** *Memorial de Aires*; *Dom Casmurro*; Machadian memorial form; Shandian form; thinking erratic.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>A FORMA MEMORIALÍSTICA MACHADIANA.....</b>	<b>14</b>
2.1	O PREÂMBULO DA ERRATA PENSADE: A MEMÓRIA NO ROMANCE DE MACHADO DE ASSIS.....	15
2.2	O ROMANCE MEMORIALÍSTICO MACHADIANO E A FORMA SHANDIANA.....	30
<b>3</b>	<b>AS VOZES DA MEMÓRIA FICCIONAL NA CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS EM <i>MEMORIAL DE AIRES</i> E <i>DOM CASMURRO</i>.....</b>	<b>50</b>
3.1	OS NARRADORES MEMORIALÍSTICOS MACHADIANOS: A ARTE DAS PERIPÉCIAS NA CONSOLIDAÇÃO DA HIPERTROFIA DA SUBJETIVIDADE.....	51
3.2	BRÁS CUBAS: A FANTASMAGORIA NARRATOLÓGICA.....	60
3.3	BENTO SANTIAGO: A RETÓRICA PATOLÓGICA.....	62
3.4	CONSELHEIRO AIRES: A ESCRITA DIPLOMÁTICA.....	65
<b>4</b>	<b>A CONCEPÇÃO DA FORMA MEMORIALÍSTICA MACHADIANA EM <i>DOM CASMURRO</i> E EM <i>MEMORIAL DE AIRES</i>.....</b>	<b>70</b>
4.1	A ESCRITA ERRÁTICA DAS MEMÓRIAS: A AUTONOMIA DA SUBJETIVIDADE NA TESSITURA TRÁGICA DE BENTO SANTIAGO E DIARÍSTICA DO CONSELHEIRO AIRES.....	71
4.2	A DESINTEGRAÇÃO DO EU DAS MEMÓRIAS: A SUBJETIVAÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO NA NARRATIVA DE <i>DOM CASMURRO</i> E DE <i>MEMORIAL DE AIRES</i> .....	85
4.3	A CONTRAVENÇÃO DO AMOR: A DIGRESSIVIDADE E A FRAGMENTAÇÃO COMO RECURSOS MEMORIALÍSTICOS DE UMA RETÓRICA (ANTI) ROMÂNTICA.....	98
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>111</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>114</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Machado de Assis escreveu sua obra madura entre a segunda metade do século XIX e a primeira década do século subsequente, o que significa dizer que o autor de *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* assistiu ao apogeu do pensamento positivista que dominava a cosmovisão burguesa em plena Revolução Industrial, perspectiva que também se espraiava pelos países periféricos, como o Brasil. E um dos axiomas desta percepção positivista seria, como o próprio termo sugere, uma positividade da linguagem frente ao mundo, quer dizer, a crença de que a palavra teria uma correlação de identidade com o fenômeno que a linguagem seria capaz de dar conta da heterogeneidade dos significantes.

Assim, a obra memorialista machadiana ofereceu uma senda muito distinta para seus leitores, mostrando que o homem na sua individualidade é capaz de construir narrativas tão potencializadoras quanto as que são expressas na coletividade. A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* [1881], esta pretensa identidade entre palavra e mundo posta-se esfacelada justamente pela complexidade de sua linguagem, pela sua capacidade de burlar os protocolos das expressões estéticas naturalistas e cientificistas, a própria condição do narrador enquanto defunto autor denota a ironia do escritor frente ao seu tempo.

Chama atenção na obra madura de Machado de Assis o uso da memória enquanto dispositivo de uma criação literária onde o esquecimento, a dubiedade, as circunvoluções das lembranças dos narradores desatam os fortes constrangimentos ao qual a forma romanesca realista-naturalista se achava presa. Para investigar o uso da memória enquanto dispositivo de criação literária de unidade e renovação, este estudo estende as características da forma shandiana, a saber, a hipertrofia da subjetividade, a digressividade e a fragmentação, a subjetivação do tempo e do espaço e o riso e a melancolia, analisadas por Sérgio Paulo Rouanet (2007) em *Memórias póstumas* para entender o desenvolvimento das memórias em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*. Entendendo que, nessas obras, o estudo da forma memorialística está atravessado pela ideia da errata pensante que investe contra a estabilidade, racionalidade e a objetividade para consubstancia-se no esquecimento, na dubiedade e nas circunvoluções das lembranças dos narradores.

Se como diria Aristóteles, a poeta estaria mais livre que o historiador, por alargar a linguagem para dizer o que poderia acontecer. Seria no processo de

urdimiento de seu discurso que o artista ampliaria as formas de representar a riqueza do mundo, sem nunca o reduzir, dada sua contingência e multiplicidade. Neste sentido, a forma machadiana de moldar a memória no processo de particularização através da construção das personagens-narradoras, que, enquanto tal, superam a linearidade e simplicidade das narrativas naturalistas que a arte machadiana tratou de esfacelar com sua novidade estética que recriava e criava uma tradição.

O fato é que, no perímetro do cientificismo moderno, o discurso historiográfico adensou ainda mais sua linearidade, seus protocolos metodológicos, seus cortes temporais que representam conceitos sintéticos sociais e temporais, como o próprio termo “moderno”, dessa forma, principalmente no positivismo, a organização da memória seguiu os traços de uma organização que a constrangia dentro de seus métodos científicos. Para além disso, a obra memorialística de um Machado de Assis particulariza, na construção da voz narrativa marcada pelo shandismo, a forma de conceber a narrativa sobre a memória.

É importante suscitar que este trabalho parte de uma pesquisa bibliográfica qualitativa que se caracteriza pelo contato direto do pesquisador com o objeto de pesquisa, além de buscar explicar a temática a partir do conhecimento já disponível em teorias publicadas. Adere-se a tal abordagem por acreditar que essa proporciona uma autonomia na compreensão, na avaliação e na seleção das contribuições tanto literárias como acadêmicas pertinentes à leitura analítica das obras *Memorial de Aires* e *Dom Casmurro*. Nesse viés, frisa-se que essa pesquisa se efetiva na revisão de um aporte teórico que auxiliou na reflexão, na discussão e na análise da memória e da tradição literária que ancoraram a escrita literária do autor Machado de Assis.

Desse modo, em relação à organização desse estudo, pode-se ressaltar que esse estruturou-se em três capítulos que competem à fundamentação teórica e à análise literária nas quais foram estabelecidos subtópicos para o desenvolvimento dos pontos norteadores desta dissertação. Desse modo, a discussão teórica divide-se nos seguintes capítulos: “A forma memorialística machadiana” e “As vozes da memória ficcional na construção de imaginários em *Memorial de Aires* e em *Dom Casmurro*”. Enquanto a análise literária reserva-se ao último capítulo “A concepção da forma memorialística machadiana em *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*”.

No primeiro capítulo desta dissertação, “A forma memorialística machadiana”, será apresentado o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* enquanto uma obra

revolucionária e capaz de esfacelar os moldes estéticos românticos e naturalistas que constrangia a arte narrativa à época de Machado de Assis. Em seguida, serão sublinhados os traços shandianos traçadas por Sergio Rouanet na construção da narrativa machadiana em *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, no intuito de perceber como o escritor carioca trabalha o processo memorialístico.

No capítulo intitulado “As vozes da memória ficcional na construção de imaginários em *Memorial de Aires* e *Dom Casmurro*”, será apresentado, com maior aprofundamento elementos que particularizam e, ao mesmo tempo, inserem a subjetividade dos narradores memorialísticos de Machado de Assis à conduta do modelo shandiano. Para isso, observa-se como a hipertrofia subjetiva e autor suposto na narrativa patológica de Bentinho e na escrita diplomática de Aires são bases de uma construção particular de memória.

Já no capítulo sobre “A concepção da forma memorialística machadiana em *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*” será debatida e analisada a formação de uma subjetividade complexa no interior da construção da voz na narrativa de Bento Santiago e do conselheiro Aires que desintegra as formas de apresentação linear do eu do narrador e do narrado no interior do discurso memorialísticos dos romances. Por fim, através deste eu multifacetado que é escrevente e inscrito na narrativa, buscar-se-á apresentar a heterogeneidade da representação do feminino nas obras machadianas por meio do dispositivo da digressividade e do jogo entre o riso e melancolia que atravessam os narradores das obras analisadas.

É evidente que há uma discrepância entre os estudos sobre *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, sendo este último relegado a um ponto de ilustração no interior da obra machadiana ou visto como uma obra menor, frente aos outros títulos considerados obras-primas, como *Dom Casmurro* ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Na visualização do cenário crítico das obras machadianas *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* as quais compõem o horizonte que pautam a reflexão deste trabalho, evidencia-se um contexto diverso em abordagens que flutuam entre temas da memória, cultura, estética, ciúme, traição, bem como um vasto campo temático próprio de uma rica forma estética, como a de Machado. Nesse sentido, ao buscar as categorias “*Dom Casmurro* e forma shandiana” e “*Memorial de Aires* e forma shandiana” nos bancos de dados: Catálogo de Teses e Dissertações (CAPES), Google Acadêmico, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e o Banco de Dados do PPGL UFPE dentro desses órgãos fomentadores de pesquisas

não foi encontrado teses e dissertações que tratem as questões relacionadas as categorias que são lançadas por este trabalho.

Em suma, esta dissertação busca debater em que medida a obra machadiana oferece uma nova percepção sobre a escrita da memória, por meio de uma literatura que não busca exaurir o mundo que o cerca através de dogmas representativos, sejam eles cientificistas ou românticos, mas uma escrita que assume a riqueza do mundo entre lembrança e esquecimento, entre palavra e silêncio; uma literatura capaz de reconhecer a contingência e complexidade da realidade que contextualiza a arte, mas que também é suplementada por ela.

## 2 A FORMA MEMORIALÍSTICA MACHADIANA

Pensar na escrita de Machado de Assis em termos de memória é caminhar por um labirinto de possibilidades estruturais, estéticas e literárias. Isso, porque o escritor brasileiro, com o projeto mnemônico instaurado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, inovou ao consolidar na ficção literária um modo particular de experiência da realidade, evidenciando a literatura como um espaço de conhecimento existencial de cunho filosófico. Nessa escrita machadiana, o homem por ela retratado reconhece, por meio da linguagem, sua incapacidade de representação identitária e espacial, o que terminou por atribuir outro valor ao caráter memorialístico da obra literária.

Em outras palavras, pode-se entender que na literatura de Machado de Assis a memória não é apenas um elemento estético, mas um artifício literário estruturante, que permite refletir sobre a complexa relação entre o “real” e sua representatividade ficcional. Nesse sentido, assim como a atitude transgressora de Miguel de Cervantes na construção de um Dom Quixote “idealizador”, Machado parece encontrar no traço memorialístico a liberdade para lidar com as restrições de um sistema interpretativo que ainda se ancorava no conceito clássico de “verdade absoluta” para transitar pela arte literária.

Diante disso, percorrendo as principais referências teóricas que entendem a construção da memória machadiana como um dispositivo literário que reafirma essa impossibilidade de tradução ficcional do real a partir de um reflexo unívoco e imune à ambiguidade, encontra-se Sérgio Paulo Rouanet e a sua teoria da forma shandiana. De acordo com o pesquisador, seria essa a forma com a qual o autor de *Memórias póstumas* arquitetou grande parte do aparato estrutural das suas obras memorialísticas. Nesse contexto, busca-se neste tópico explorar as quatro características estruturais do shandismo formulado por Rouanet (2007): a hipertrofia da subjetividade, a digressividade e fragmentação, a subjetivação do tempo e do espaço e a interpretação do riso e da melancolia. Propriedades essas que corroboram a compreensão da memória como objeto que reitera e, ao mesmo tempo, particulariza o projeto estético-estrutural da fórmula estilística sterniana nas obras *Memórias póstumas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*.

Nessa seara, faz-se importante ressaltar que a ideia de que a linhagem memorialística de Machado segue os moldes da forma shandiana tem objetivo de clarificar, neste estudo, a abordagem da memória em *Dom Casmurro* e em *Memorial Aires* como uma versão singular que aparenta em determinados momentos um certo grau de liricidade. E isso se revela nesses romances na tessitura narrativa que se opõe desde às perspectivas historiográfica, cientificista e positivista do discurso literário da época até a construção romanesca na figura do próprio autor. Dessa maneira, a retomada ao shandismo implica na identificação também das nuances que possibilitam que *Dom Casmurro* e *Memorial* sejam observados hermeneuticamente como a evolução do olhar memorialístico concebido por Machado de Assis em *Memórias Póstumas*.

## 2.1 O PREÂMBULO DA ERRATA PENSAnte: A MEMÓRIA NO ROMANCE DE MACHADO DE ASSIS

Em 1879, Machado de Assis publicou na *Revista Brasileira* a crítica literária *A nova geração*, endereçada à classe poética que emergia naquele momento no país. No texto, Machado ressalta a importância de a nova geração produzir uma literatura que não recaísse na perceptiva didática e científica ao imitar o modelo vigente, nesse caso, o Realismo que despontava como a forma literária, segundo ele, “mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte” (ASSIS, 2008, p. 1262). Isso porque esse estilo sustentava a prerrogativa de que a escrita literária deveria ser pautada na reprodução exata do real, o que anulava a ideia da literatura como um lugar de possibilidades. Por isso, em *A nova geração*, recorrendo a Victor Hugo e a Taine, Machado ironiza:

Um poeta, V. Hugo, dirá que há um limite intrascendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial (ASSIS, 2008, p. 1262).

A revisitação de tal contestação machadiana ao fundamento do Realismo de cunho realista pode parecer um lugar comum, mas, nesta parte da discussão, tem como foco a compreensão de um contexto teórico-crítico que se alicerçaria logo após o projeto mnemônico de Machado de Assis. Isto é, a projeção ficcional de um eu que

inscreve a realidade mais pela diferença do que pela semelhança, um eu que apresenta o sintoma da crise da mimesis literária.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, livro com o qual o autor estreou novos modos de representação, no próprio título do romance, oferece uma dupla crítica, ao romantismo e ao naturalismo. No texto machadiano, não será encontrada a emotividade romântica nem tampouco seus mergulhos nas profundidades de além-mundo qualquer. O autor-póstumo escreve sobre os vivos depois de legar suas carnes aos vermes. Nessa seara, também não se encontra em Machado o ultrarromantismo e seu apego pela morte. Esse *pathos* romântico é suspenso pelo jogo entre riso e melancolia que urde a narrativa. Se o gosto romântico é decantado pela mofa, o nome do livro perturba a noção naturalista da época, ao falar por meio de um autor morto e desse particular processo de manipulação da memória, elementos que distorcem a pretensão dos narradores oniscientes do naturalismo. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, narrado por um defunto-autor, é também a escrita de um Machado que era ao mesmo tempo crítico e criador, que criava por meio da crítica ou criticava por meio da criação.

Com efeito, o seu livro revolucionário apresenta-se como uma forma estética de fazer crítica, isto é, se existe um defunto autor enquanto narrador, há um escritor crítico que urde sua ficção de modo que seu texto se transforme não só em um artefato estético, mas também uma reflexão estética-estrutural que rechaça os arroubos do romantismo e oferece ao realismo corrente a particularidade machadiana vincada pela fina ironia:

Ao cabo, [o próprio Brás Cubas] era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com eles nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros (ASSIS, 2016, p. 50-51, grifo nosso).

Ao apresentar-se, o narrador protagonista utiliza o teor memorialista de seu discurso para ironizar o medievalismo romântico e o cientificismo realista-naturalista. Tanto o *pathos* romântico quanto a *ratio* realista são transfiguradas por esse processo

de subjetivação em que a memória é perpassada pelo olhar particular de um narrador que não repete os moldes estéticos que o constrange.

Não por acaso, o livro é ironicamente dedicado aos vermes que comerão a carnadura do defunto-autor. Desse modo, Machado cria um narrador póstumo para um leitor que não está no gosto naturalista e romântico hegemônicos da segunda metade do século XIX. Além de tensionar o gosto estético por meio de uma metaliteratura urdida com ironia tão fina quanto profunda, além de perceber seus leitores do futuro, há também na obra revolucionária do Bruxo do Cosme Velho um potente jogo de manipulação do tempo narrativo.

Assim, a anacronia se justificaria aqui pela presença de uma dimensão discursiva contrastante do fazer literário, que desde o *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade* [1873], de certo modo, já preparava os leitores do autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para a implementação do que Patrick Estellita Cavalcanti Pessoa (2007) nomeia de realismo fenomenológico:

No âmbito deste novo realismo, que se poderia com justeza chamar de realismo fenomenológico, já não se concebe a ideia de uma “realidade em si mesma” que o escritor deveria fielmente reproduzir, como se fosse um taquígrafo judiciário, mas pressupõe-se que toda e qualquer realidade possível só pode vir à luz, só pode mostrar-se (phainestai) no âmbito de uma determinada perspectiva, de uma determinada compreensão poética do ser (PESSOA, 2007, p. 55).

É importante evidenciar que esse realismo fenomenológico de que trata Pessoa (2007) para conceituar a realidade machadiana a partir de *Memórias Póstumas* ancora-se epistemologicamente na fenomenologia heideggeriana que se orienta em “deixar ver por si mesmo (lógos) aquilo que se mostra, tal como se mostra, a partir de si mesmo (fenômeno)” (HEIDEGGER, 1993, p. 65)”. Nesse contexto, partindo da recomendação clássica que Brás Cubas dedica ao leitor antes de iniciar sua narração de que “a obra em si mesma é tudo” (ASSIS, 2016, p. 23), entende-se aqui que tal formulação de Pessoa para definir o realismo presente em Machado seja relevante à percepção da memória buscada por este estudo como elemento estruturante de uma produção que não está condicionada a descrever “o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (ASSIS, 2008, p. 1234), mas à autonomia do ser que usa da *autopoiese* para representar o que ocorre a ele e

ao outro, compreendendo, agora, que “a imperfeição é coisa precisa” (ASSIS, 2016, p. 309).

Dessa forma, observar o percurso de aperfeiçoamento da realidade explorada na esfera machadiana se torna essencial para apreender a memória como base de uma escrita que parte da imaginação individual e subjetiva e se nega a ser um simples espelhamento histórico ou racionalista da vida. É certo que, antes de assumir esse formato de composição que culminaria em *Memórias póstumas*, em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*, Machado de Assis compartilhava de uma produção romanesca que cumpria “a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada” (ASSIS, 2008, p. 1234). E isso se torna perceptível nas obras da “primeira fase” do autor carioca, que seguiam a herança dos modelos europeus, principalmente o balzaquiano, no quais as narrativas estavam submetidas às questões moralistas e religiosas e tinham por excelência a finalidade de explicar e determinar o trajeto inicial e final da trama. Logo, as composições *Ressureição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia* compreenderiam enredos nos quais o narrador (observador) retém todo o conhecimento das situações e das personagens e o transmite, tomando por empréstimo uma definição João Cezar de Castro Rocha (2013), em um estilo homérico de narração em que tudo está posto diante dos olhos do leitor.

Em Machado de Assis, a partir de *Memórias Póstumas*, a narrativa é construída sobre o olhar de um narrador que oferece a representação das personagens, do espaço, enfim, da memória narrada, por meio de seu processo de subjetivação da memória, para o qual a linearidade racionalista é perturbada por um narrador que se comporta mais enquanto bêbado do que como um escritor cientificista do naturalismo. E é com ironia que ele se dirige ao leitor, o que, por metonímia, representa o gosto da sua época:

Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (ASSIS, 2016, p. 124).

Embora haja uma discrepância entre a abordagem estrutural desses romances iniciais de Machado de Assis e os romances da considerada “fase madura” do autor, principalmente os memorialísticos, devido, conforme Roberto Schwarz (2001), à

montagem de um dispositivo literário, ou seja, à memória que patentearia um novo modo de apropriação da realidade, não se pode descartar o fato de que eles, assim como os contos, foram laboratórios para temáticas que se desenvolveriam posteriormente. Assim, temas como a condição do agregado, a patologia do ciúme, o discurso metafórico, o olhar feminino e a autoria ficcional, que, segundo Rocha (2013), é antecipada pela apresentação de uma leitura que evidencia “uma escrita dos olhos anterior ao correr da pena” (ROCHA, 2013, p. 18), se tornam coordenadas dessa nova escrita machadiana. Em consonância com Rocha (2013) sobre a conectividade dessas extremidades da obra de Machado de Assis, Silviano Santiago (2000) aponta que:

já é tempo de se começar a compreender a obra de Machado de Assis como todo coerente organizado, percebendo que certas estruturas primárias e primeiras se desarticulam e rearticulam sob formas e estruturas diferentes, mais complexas e sofisticadas, à medida que seus textos se sucedem cronologicamente (SANTIAGO, 2000, p. 27).

E é essa sofisticação cronológica das formas e estruturas, processo intrínseco à escrita machadiana, que este estudo pretende apreender, a fim de analisar o desenvolvimento pelo qual passou o olhar memorialístico do bruxo do Cosme Velho, cujo ápice reside na produção do seu último romance: o *Memorial de Aires*. Procedimento esse que fez atenuar, ao longo do tempo, a forma, a linguagem e o estilo de memória promovidos pelo autor em cada uma das obras da trilogia memorialista. Ainda na seara dos objetivos desta pesquisa, embora o eixo da discussão esteja voltado para as particularidades que esse dispositivo recebe em *Memorial* e *Dom Casmurro*, por ora, busca-se mostrar, como já havia sido exposto anteriormente, em que medida a partir de Brás Cubas a memória se torna para Machado um artifício interno de catalisação do mundo na inteligibilidade e na sensibilidade do *eu*, ou melhor, dos *eus* representados pelas figuras de Brás Cubas, Bento Santiago e José da Costa Marcondes Aires. Na construção da voz narrativa de Bentinho, o processo de memória e esquecimento demonstra a complexidade do discurso memorialístico do narrador-protagonista:

Há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique. Um antigo dizia arrenegar de conviva que tem boa memória. A vida é cheia de tais convivas, e eu sou acaso um deles, conquanto a prova de ter a memória fraca seja exatamente não me acudir agora o nome de tal antigo; mas era um antigo, e basta (ASSIS, 2016, p. 530).

Diante disso, prosseguindo com a questão das modulações que envolvem a construção do sistema memorialístico machadiano, em *A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis* (2003), Abel Barros Baptista destaca um fator importante sobre a inserção da memória nos romances de Machado. De acordo com o crítico português, a virada memorialística na obra do escritor é fruto de uma problematização da condição humana por meio de um véu de pessimismo, irradiado em feições filosóficas que discutem a incapacidade do homem de representação e de apreensão do total de si, do outro e do mundo. Assim como está explicitada na citação acima a intersecção entre memória e olvido presente em *Dom Casmurro*.

De fato, a memória alcança a escrita do autor brasileiro na função de mediadora desse universo que se mostra irrepresentável. Porém, mais do que validar a impossibilidade de uma tradução completa do real, Machado utiliza a memória para autonomizar a arte literária, consolidando a figura do autor suposto, ou seja, o responsável não só pela narração, mas pela autoria (ficcional) do romance – um aspecto que será o assunto do próximo capítulo. Mas, agora, é preciso esclarecer de modo aprofundado o tipo de memória que Machado de Assis seleciona como o centro do seu memorialismo e como ele se reverbera na escrita do outro mundo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, no livro patológico de *Dom Casmurro* e na diplomacia diarística de *Memorial de Aires*.

É um consenso entre os críticos de Machado de Assis o fato de que a memória revela um modo particular do dizer e do fazer literário na trajetória do autor. Embora não fuja totalmente da prática universal de evocar e reconstituir acontecimentos, sabe-se que o dispositivo memorialístico na composição machadiana realça internamente uma estrutura que resguarda a imersão em uma herança literária shandianista, que será discutida mais adiante. Além disso, conserva também uma linguagem literária que, nos termos de Alfredo Bosi (2000), não é conservadora, nem evolucionista, nem cientificista, nem positivista, muito menos uma prática formalista, pois é validada na subjetivação dos memorialistas que se ocupam somente, como diria Brás Cubas, “com a substância da vida” (ASSIS, 2016, p. 66). Por isso, é coerente afirmativa de Bosi de que:

É sobretudo pelo contraste que os modos de dizer de Machado de Assis se recortam contra o fundo da expressão torturada dos melhores escritores brasileiros seus, que viveram a dramática, quando não tragicamente, as condições entre ledas promessas do evolucionismo e as realidades brutas do

nosso fim-de-século. Nada mais aposto à contensão da prosa machadiana do que angústia expressionista d' *O Ateneu*, a escrita convulsa d' *Os sertões*, o grito lancinante do *Emparedado* (BOSI, 2000, p. 157).

De fato, a literatura da segunda metade do século XIX, contexto no qual Machado de Assis escreveu grande parte de sua obra, estava vincado pelo discurso positivista-cientificista que moldava o romance experimental naturalista. Ainda na primeira década do século XX, enquanto *Os sertões* [1902], de Euclides da Cunha, buscava oferecer uma tentativa de solucionar os problemas de representação do engodo social que se lastreava pelo país, Machado, centrado em sua veia cética, continuava a reforçar o memorialismo como única forma possível de produzir realidades. Isso, porque o autor de *Dom Casmurro* não acreditava que a escrita literária pudesse ser exclusivamente objetiva, descritiva e materialista, já que sua matéria-prima, ou seja, a linguagem, era um produto da abstração que revelava a incapacidade humana de gerar esferas absolutas de qualquer tipo de vivência.

Logo, apropriando-se da memória, o escritor carioca possibilita que seus autores ficcionais se libertem das fórmulas protocolares da linguagem racionalista e sejam levados pelo ritmo do imaginário sugerido pela subjetividade que substitui a descrição pela sensação. Em *Memórias*, embora Brás Cubas não contemple inteiramente tal prerrogativa, ela acontece de forma acentuada em *Memorial de Aires*, cujo personagem-autor, o conselheiro Aires, ao escrever somente o que fica na memória, recorrentemente submete seus relatos à sensibilidade que burla a objetividade, a formalidade e a precisão da narração. Um exemplo dessa transfiguração é umas das anotações iniciais do *Memorial*, em que Aires fala das bodas de prata de Aguiar e D. Carmo, um casal de amigos da sua irmã Rita:

Sei que não é seguro julgar por uma festa de algumas horas a situação moral de duas pessoas. Naturalmente a ocasião aviva a memória dos tempos passados, e a afeição dos outros como que ajuda a duplicar a própria. Mas não é isso. Há neles alguma coisa superior à oportunidade e diversa da alegria alheia. Senti que os anos tinham ali reforçado e apurado a natureza, e que as duas pessoas eram, ao cabo, uma só e única. Não senti, não podia sentir isto logo que entrei, mas foi o total da noite (ASSIS, 2016, p. 227-228).

Opondo-se aos rasgos dos métodos tradicionais do romance naturalista/realista que perfilam minuciosamente as personagens pelos extratos físicos ou psicológicos, Machado institui em Aires um autor ficcional que só ruma nas reminiscências o resultado das suas impressões individuais. Com isso, mais do

tecer elogios aos Aguiares, nesse relato, o conselheiro revela a essência da sua produção, comprovando que, no *Memorial*, a retroprojeção dos fatos passa por uma deformidade em que o *eu* não se preocupa em inscrevê-la com a fidelidade de descrições e de detalhes, mas em interpretá-la a partir da sua volubilidade subjetiva. Por isso, pode-se inferir que as vertentes memorialísticas que Machado propõe em suas obras incorporam um discurso retórico que está totalmente distanciado do refinamento de uma predileção historiográfica esquemática e documental, que, de acordo com Jacques Le Goff (2003), imprime as formalidades ao texto que se adjectiva como memória histórica.

Com efeito, o texto romanesco de Machado de Assis, centra-se no uso estruturante da memória e de seus espaços de esquecimento, muito distinto do discurso historiográfico e da sua busca pelo rigor metodológico próprio da ciência moderna. Em suma, tanto o historiador moderno quanto o escritor moderno ainda estão dentro daquela diferença anunciada por Aristóteles entre o *histor* e o *aedo*, para a qual a criação artística estaria mais livre que o discurso historiográfico, uma vez que aquela moldaria sua representação em um perímetro inventivo maior.

É interessante notar que o próprio Machado incita em cada um dos narradores de memória a reafirmação dessa distinção que ressoa, na maior parte do tempo, na ironia que perpassa a narrativa desde o objetivo de “matar o tédio”, seja da morte, da solidão, da aposentadoria, até a concepção do estilo difuso, truncado e lacônico. E uma exemplificação clássica dessa opositiva entre a abordagem a histórica e fenomenológica de Machado é a justificativa de Bento Santiago ao leitor sobre o que o leva a pena à mão:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios, menos seca que as memórias do padre Luís Gonçalves dos Santos, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns (ASSIS, 2016, p. 445).

A explicação de Bentinho expressa a espontaneidade de uma memória que comunica explicitamente a sua informalidade de composição, sendo oriunda de uma subjetividade que, parafraseando a perspectiva poética do *Apanhador de desperdícios* [2013], de Manoel de Barros, usa as palavras para preencher os silêncios existenciais.

Bentinho escolhe mergulhar em si, porque, para esse movimento, não há necessidade de exatidão de documentos e nem datas, pois na escrita do eu tudo pode ser imperfeito, falível e imprevisível, já que se valida nos entremeios daquilo que fundamenta a memória pessoal: a lembrança e o esquecimento. Perspectiva que dialoga com a tese benjaminiana sobre a memória no romance, em que o filósofo alemão, tomando como foco a prosa de Marcel Proust, elucida que, no papel de autor ficcional, o memorialista é ciente da autonomia presente em sua produção pelo fato de reconhecer que o que é tomado como referência “não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência” (BENJAMIN, 1994, p. 37). Isto é, a escrita memorialística partiria de um tecer e um destecer promovido pela liberdade de inventar, omitir e acrescentar de um imaginário que é nutrido pelos ecos interiores do narrador, que reconhece na finitude do tempo presente a vertente ilimitada da imaginação. E é exatamente por essa capacidade metamorfoseante de ressignificar a realidade, enquanto não pode manifestá-la de forma completa, que Machado seleciona a memória individual como principal constituinte da narração de Brás, Bentinho e Aires.

Assim, partindo dessa memória que se realiza em uma contingência caprichosa da autobiografia, o autor de *Dom Casmurro* prenuncia o que acabaria por direcionar a modernização do romance, que, de acordo com Theodor W. Adorno (2003), depois da insurgência do subjetivismo, não admitia mais nenhuma referência ao real sem distorções, já que o desencantamento do mundo havia levado o homem a voltar-se para si.

De fato, o crítico alemão supracitado, ao analisar a produção do romance do começo do século XX, critica aquilo que Machado de Assis também rechaçava justamente a pretensão de uma literatura realista capaz de captar de forma meramente mimética, naturalista, os ricos processos da realidade social que circunda a obra:

O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 58).

Ao analisar os próceres da vanguarda narrativa europeia, como Marcel Proust, James Joyce e Franz Kafka, o filósofo frankfurtiano não dirige seu olhar analítico para além do centro do círculo cultural europeu. No entanto, sua leitura sobre os rumos da narrativa moderna e sua crítica ao naturalismo, enquanto repetição das formas reificadas da gramática narrativa, aplica-se à obra machadiana.

Sendo assim, Machado de Assis antecipa em quase meio século as questões levantadas pela crise da representação mimética, crise que as vanguardas dos primeiros decênios do século XX aprofundará de forma decisiva. Mas enquanto Kafka escreve seu realismo absurdo, Joyce transforma os significantes e Proust mergulha em um mundo de afetos e lembranças, em Machado, é o trabalho da memória enquanto matéria de criação que repousa seu vanguardismo *avant la lettre*. O memorialismo machadiano aparece como um traço moderno inalienável de sua obra e de sua perturbação aos protocolos estéticos e estruturais da época.

Dessa forma, pode-se assentir que a inserção da esteira memorialística converteu a aura objetiva do romance herdada da épica para uma lógica estrutural e conteudista que envereda pela essência interior de um eu, que ao invés de reproduzir, tentava revelar o universo além da caoticidade. Machado de Assis, sabendo usufruir dessa transmutação do filtro memorialista na prosa romanesca, condensa na escrita de *Memórias póstumas*, *Dom Casmurro* e *Memorial* o ceticismo da realidade que, satisfazendo a subjetividade e refutando o vetor histórico, “transparece a figura universal do espírito humano, eternamente incapaz de se ater a realidade e a razão, sempre pronto a fugir para o imaginário” (SCHWARZ, 2000, p. 51).

Observe-se o caso da ideia fixa de Brás Cubas cujo pensamento não está encravado nos moldes ou método de uma cosmovisão positivista. A ideia do emplasto é revestida pelo imaginário, ganha movimento, impressiona o narrador a ponto de engolfar outros pensamentos. Em síntese, a falência do empreendimento científico de Brás Cubas e a forma como a ideia fixa é tratada revela traços dessa contestação da razão instrumental e positivista:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te (ASSIS, 2016, p. 26-27).

Vê-se como os processos mentais tornam-se complexos na narrativa machadiana, em que a memória, a ideia, o esquecimento e a loucura estão imbricados no processo criativo do escritor carioca. Nesse sentido, no seio da escrita literária, o memorialismo machadiano recobra uma produção idiossincrática que não tem compromisso com o real. Por isso, como já foi enfatizado anteriormente, ela foge aos preceitos básicos que se articulam na linearidade das divisões temporais de uma memória que, em uma definição de Maurice Halbwachs (2006), é anunciada no espaço restrito da história no qual “os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos dos homens que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva” (HALBWACHS, 2006, p. 80). Desse modo, fica claro que o teor memorialístico histórico, que expressa a impessoalidade de um estudo da sociedade cronologicamente organizado não abarca a vertente explorada pelo bruxo do Cosme Velho que concretiza na memória uma expressão artística-literária concebida pelo fluxo de consciência temporal afetivo de um sujeito que em uma posição privilegiada de autor ficcional tem a “capacidade de reativar as sensações e de transcrevê-las enquanto vivências” (SARAIVA, 1993, p. 196). O que justifica em parte a presentificação dos traços líricos na memória.

Nesse sentido, intuído pela indicação benjaminiana de que a inscrição da memória no romance é garantida pela imagem particularizada da recordação, pode-se validar nesta discussão a ideia de que nas obras memorialísticas de Machado a memória individualizada não lida concretamente com a externalidade da vida, mas com os reflexos que ela lastreia nas lembranças de um eu, que situado no presente, consegue retomar o passado. Tal postura culmina em uma restauração temporal que, mesmo buscando a unidade do ser, só se realiza pela desintegração na qual o indivíduo que lembra não é o mesmo indivíduo que é lembrado. Isto é, o Brás Cubas, o Bento Santiago e o conselheiro Aires que se apresentam como narradores de suas obras não sacralizam uma uniformidade identitária com os seus *eus-narrados*. E é assim por essa inscrição dualizada e despretensiosa do real que essas autoridades narrativas do escritor carioca vão experienciando a errata pensante *brascubiana*, corrigindo cada estação da vida enquanto narram suas memórias.

Debruçando-se sobre essa perspectiva de memória que mimetiza não só situações e personagens, mas estados de ser e de sentir a si e ao mundo, especialmente no curso do memorialismo que segue *Dom Casmurro* e *Memorial de*

*Aires*, este estudo ancora-se na concepção da individualidade como provocadora de uma subjetividade memorialística que se realiza em potencialidade próxima à linguagem lírica, como já dito, não enquanto gênero, mas como um processo de individualização e particularização memorialística a partir do olhar do narrador protagonista. Isso, porque, nessas obras, o projeto memorialístico machadiano faz uma curva retórica ao que Baptista (2003) chama de pacto ficcional, no qual o leitor é levado a legitimar a entidade narradora como um autor que se valida além da existência de papel. Com isso, as memórias passam a compor não descrições, mas a expressão verosímil de elucubrações despertadas pelas reações sentimentais e emocionais de um eu que nem a leitura e nem a escrita conseguem capturar a totalidade da essência de suas recordações. Sejam elas remotas ou cotidianas, Bentinho e Aires comprovam que algumas vivências e pessoas não são tateáveis. O que favorece nas compilações de ambos a utilização da linguagem distanciada das referências usuais, como o uso de metáforas e comparações que acabam incentivando ainda mais a percepção do jogo retórico desses autores ficcionais como um discurso de notas líricas:

A maneira por que 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?* No primeiro dia de chuva implicante hei de fazer a análise de mim mesmo (ASSIS, 2016, p. 310-311, grifo nosso).

Ao usar a comparação e a partir dela, o narrador problematiza seu próprio estatuto subjetivo, ao equiparar-se com uma personagem caracterizada pelo falatório, D. Cesária. A linguagem também é apresentada como uma possibilidade de apagamento ou revelação da identidade, e nesse ponto pode-se observar o teor liricizante na construção da voz narrativa. Dessa forma, para enveredar pela incidência da predicação lírica que qualifica a memória existente em *Memorial* e em *Dom Casmurro* e que, de certa forma, é uma das bases que instaura a forma shandiana nessas obras, este trabalho adota a configuração do lirismo adorniano que concebe essa categoria como uma linguagem carregada de um “ser-em-si” (ADORNO, 2003, p. 89), que, rompendo um pensamento racional e formal da vida, renasce em um eu que deseja se conectar com o mundo. E do mesmo modo sabe que faz parte dele e que o outro pode emergir como objeto de observação, de revisitação, de mediação e, sobretudo, de análise, que também o desvela.

Assim, a concepção de lírico que propõe Adorno (2003) se torna essencial para se pensar na aderência de um simulacro lírico nas memórias de Machado de Assis, visto que nas obras machadianas a incidência de uma possível liricização está atrelada a uma memória individual que busca universalizar-se pela linguagem. O olhar dos narradores, apesar de comumente estar buscando o outro – no caso de Bentinho, *Capitu*; e do conselheiro Aires, *Fidélia* –, forma-se na subjetivação que caminha em direção ao desejo de entender e transcrever seu lugar no mundo, isto é, na dinâmica social que reifica os espaços e as pessoas. Com isso, em *Memorial de Aires* e em *Dom Casmurro*, a cada tentativa de consolidar “o império de incomunicabilidade”, do qual fala Castello (1969), surge a prova de que a memória emerge nessas obras para mediar a fragmentação deixada pela linguagem. Logo, a adjetivação lírica se torna pertinente à tipologia dessa memória, recriadora da realidade pela singularidade e subjetividade, que, parafraseando Bentinho (2016), quebra a dignidade do estilo objetivo e formal da prosa.

Lucilo Antônio Rodrigues (2007), quando analisa a poesia no romance machadiano em *Memorial de Aires, um caso exemplar*, confirma a compleição da liricização nessas narrativas exatamente pela constatação desse olhar que não se limita à cópia, mas à recriação do real em si pela veia subjetivadora da memória. A discussão que ele retrata é interessante aqui para pensar nas formas que o discurso narrativo de *Memorial de Aires* e *Dom Casmurro* conseguem tecer uma retórica que se apropria de tudo para persuadir o leitor. Na sua tese, Rodrigues (2007) divide as obras memorialísticas machadianas em categorias de vozes que desejam e não desejam a realização da poesia. Segundo ele, *Memórias póstumas* e *Dom Casmurro* são romances em que há um anseio de fazer poesia que não se realiza completamente, já em *Memorial de Aires*, afirma o pesquisador que a poeticidade permite que essa obra seja “[...] ao mesmo tempo, um romance e um longo poema (RODRIGUES, 2007, p. 235).

Não seria o caráter do imbricamento estrutural de poesia e narrativa, mas o processo de subjetivação que incide na construção da voz narrativa na sua manipulação da memória. Com efeito, essa identificação de Rodrigues (2007) de que em *Dom Casmurro* haja apenas o desejo de poeticidade será tomada neste trabalho e estendida também a *Memorial de Aires*, que, apesar de algumas evidências mais acentuadas de traços líricos, percebe-se que essa condição está mais relacionada aos elementos que caracterizam a memória do conselheiro do que propriamente uma

forma de definição da obra como lírica. Assim, observando *Dom Casmurro*, nota-se que os rasgos poéticos na escrita de Bentinho se relacionam à ambiguidade da linguagem, que oscila entre a propriedade subjetivadora do discurso memorialístico e a retórica irônica que retém a película sentimental desse dispositivo literário. Sobre a causa dessa dualidade, Roberto Schwarz (1997) explica que ela é assinalada na transição da trama do “romance lírico do primeiro beijo” (SCHWARZ, 1997, p. 39) para julgamento de adultério que altera a performance da linguagem, mas não anula totalmente a poesia contida na narrativa.

Já a insurgência da aparência lírica das memórias em *Memorial*, associa-se não somente à linguagem, mas à própria apresentação das memórias sob o formato de diário íntimo, que “serve ao propósito de denunciar um olhar que simula importar da realidade a matéria base para sua composição” (TELLES, 2009, p. 28). Assim, a condição diarística dessa última obra machadiana contribuiria para a consolidação de um suposto teor lírico nas observações cotidianas de Aires, porque coloca em evidência o caráter subjetivante da memória. Com relação à presença do lírico nesse tipo de gênero, Emil Staiger comenta que “o autor de um diário liberta-se de cada dia, enquanto toma distância e reflete sobre ele. Se não o conseguir, se expressar-se diretamente, seu diário soará lírico” (STAIGER, 1975, p. 54). Dessa forma, na análise, agregando a base shandianista à discussão, o formato diarístico de *Memorial* pode ser observado como mais um artifício machadiano que junto à elipse discursiva, à intertextualidade e ao vocabulário metafórico, emergem como forma de potencializar o combater à insuficiência da linguagem que acaba por imprimir nas memórias dessa última obra, além de *Dom Casmurro*, um tom lírico.

Entenda-se o lírico não dentro de uma perspectiva de estudo dos gêneros, mas como um processo de subjetivação da memória por parte dos narradores machadianos. Quer dizer, lírico no sentido em que transforma o tempo em sua memória particular, não somente porque são narrativas em primeira pessoa, mas porque esse tipo de narrador é construído de modo a revelar suas particularidades. De fato, explorar os ruídos da liricidade em uma linguagem memorialística que se mostra voltada para construções particulares do dizer surge como uma alternativa, que aliada ao pacto de autenticidade, diferenciam a forma memorialística que Machado de Assis apresenta em *Memórias póstumas* das que irão desabrochar em *Dom Casmurro* e em *Memorial*. É fato que a possibilidade lírica da memória acompanha todo um projeto estilístico e estrutural que proporciona ao bruxo brasileiro

inovar enquanto emula os louros literários das tradições que fecundam seu estilo, especificamente, a shandiana, como será posto no próximo subtópico. Contudo, não se encerra nisso, é também uma maneira de especificar o tipo de memória que ele resgata como bojo da miscelânea memorialística reservada principalmente a Bentinho e ao conselheiro Aires, que assumem a extrema exposição da contingência afetiva da memória e que é descartada em Brás Cubas:

A dona da casa, afável, meiga, deliciosa como todos, parecia realmente feliz naquela data; não menos com o marido. Talvez ele fosse ainda mais feliz que ela, mas não saberia mostrá-lo tanto. D. Carmo possui o dom de falar e viver por todas as feições, e um poder de atrair as pessoas, como terei visto em poucas mulheres, ou raras. Os seus cabelos brancos, colhidos com arte e gosto, dão à velhice um relevo particular, e fazem casar nela todas as idades. Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia estas folhas de solitário (ASSIS, 2016, p. 229).

O uso da adjetivação sublinha esse resgate memorialístico afetivo na composição da personagem por meio da voz narrativa, no entanto, esse mergulho afetivo machadiano não decalca os moldes românticos da representação da mulher, nem tampouco busca uma representação naturalista da personagem que se apresenta muito mais pelo processo afetivo do narrador do que por meio de uma representação naturalista. A evocação ao leitor, procedimento caro à obra machadiana, traz à baila esse processo de artificialização da matéria memorialística pela perspectiva do narrador.

Por isso, como já foi colocado no início desta dissertação, Machado de Assis é tomado aqui, na definição de Rocha (2013), como escritor-operário que vai arquitetando singularidades em cada uma das suas obras. Isso, em um ato evolutivo realizado não para preencher um ciclo de hierarquização, mas de harmonização de uma trajetória literária. Essa que, por sua vez, reflete a impossibilidade de representar a esfera do vivível, articulada à fugacidade dos momentos que consciente e inconscientemente são registrados pelos sentidos e não capturáveis pela linguagem, principalmente, a que se projeta na memória, que, como define Aires em *Memorial*, só é composta de anedotas, ideias e impressões.

## 2.2 O ROMANCE MEMORIALÍSTICO MACHADIANO E A FORMA SHANDIANA

A partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis anuncia que na escrita da obra adotou a forma livre do escritor irlandês Laurence Sterne para que Brás Cubas pudesse viajar “à roda da vida” (ASSIS, 2016, p. 21). O prenúncio do autor carioca sobre tal referência nesse romance impulsionou um percurso teórico-analítico que passou a ser revisitado pelos críticos literários como uma chave para a apreensão da inserção da memória em sua forma romanesca. Todavia, apesar de muitos estudiosos de Machado ressaltarem a influência de Sterne na sua escrita, foi Sergio Paulo Rouanet, no estudo intitulado *Riso e Melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis* (2007), quem apresentou, de fato, a presença do romancista irlandês em Machado por meio do que ele classifica como a forma shandiana.

Nos entremeios da genealogia dessa forma, segundo Rouanet (2007), embora seja Sterne o precursor do shandismo com a obra *The Life and Opinions of Tristram de Sandy, Gentleman*<sup>1</sup> [1789], é Machado que, a partir de *Memórias Póstumas*, elenca e define as bases que são próprias dessa forma literária caracterizada:

(1) pela presença constante e caprichosa do narrador, ilustrada enfaticamente pelo pronome de primeira pessoa (“eu, Brás Cubas”); (2) pela digressividade e pela fragmentação (obra difusa e não-linear); (3) pelo tratamento especial, fortemente subjetivo, dado ao tempo (os paradoxos da cronologia) e ao espaço (as viagens); e (4) pela interpenetração do riso e da melancolia (ROUANET, 2007, p. 30).

Essas categorias foram identificadas por Rouanet em *Memórias* e serão recobradas neste subtópico a fim de tornar compreensíveis os desdobramentos da memória instaurada em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*. Contudo, antes de explicar a concepção de cada uma dessas quatro características estruturais no tecido textual do que pode ser considerado um romance shandianista, é preciso enfatizar a principal tradição literária que culminou em tais aspectos: a sátira menipeia. Considerada uma cadência literária, surgiu com o filósofo Menipo de Gadara, no século III (a. C.), e se consolidou em oposição à proposta composicional clássica aristotélica, que defendia a uniformização do ofício poético por meio de regras que deveriam manter a pureza dos gêneros. Isso, devido à sátira menipeia, de acordo com

---

<sup>1</sup> *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy* (tradução nossa).

Eneylton de Sá Rego (1989), guardar a origem do hibridismo genérico em que há tanto a mistura de estilos populares e elevados, como também a apresentação de irregularidades na sequência narrativa, dois aspectos que denunciavam o caráter estrutural de um estilo que “não se limitava a nenhuma restrição formal” (SÁ REGO, 1989, p. 34). Essa mesma ausência de formalidade e de homogeneidade estilística será expressa posteriormente pelos escritores shandianos, principalmente por Machado de Assis, que, de acordo com José Guilherme Merquior (1996), fez da escrita romanesca um laboratório de experimentação.

Além dessa desobediência aos aspectos formais não só das demais produções gregas, mas também romanas, a sátira menipeia reproduzia um discurso fragmentário, digressivo e não-discursivo, que usava o tom sério-cômico para fugir dos preceitos dialógicos empregados por essas retóricas clássicas que destinavam ao teor filosófico e à comédia a confabulação de “[...] uma verdade única, absoluta e pré-existente” (SÁ REGO, 1989, p. 50). Desse modo, Sá Rego (1989) afirma que, mesmo parodiando os diálogos gregos, a sátira menipeia consegue apropriar-se de uma linguagem que, na junção da seriedade e da comicidade, dessacralizava a ideia de verdades absolutas para conceber na simplicidade dialética um mundo ambíguo, fragmentado e sem extensões moralizantes. Luciano de Samósata, em *Diálogos dos mortos* (2007); Laurence Sterne, em *Tristram Shandy*; e logo depois Machado de Assis com sua “pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 2016, p.13), em *Memórias póstumas*, irão incorporar o riso-sério dessa tradição literária para romper com as limitações impostas de alguma forma “[...] pela história ou por uma visão ‘realista’ ou ‘representacional’ da arte literária” (SÁ REGO, 1989, p. 57).

A partir disso, pode-se reafirmar aqui o que Sá Rego (1989) já postulava em seu estudo *O calundu e a panaceia* e que teóricos mais contemporâneos como Donaldo Schüller (2018) confirmam, que a sátira menipeia, com a mistura de gêneros, a linguagem ambígua e o caráter descontínuo e contido do discurso, já revelava o que se apresentaria hoje como o romance moderno. E é na trilha dessa dimensão literária que atravessa as cosmogonias das grandes epopeias gregas e dos discursos moralizantes das sátiras romanas para recriar um novo modo de narrar que se retorna à forma shandiana, a referência mais direta da sátira menipeia. Sterne, portanto, foi um dos primeiros escritores a inserir as técnicas narrativas da sátira no romance, propondo, nas palavras de Eduardo de Melo França (2007), a refuncionalização e o redirecionamento dessa tradição nas quatro caracterizações já supracitadas neste

subtópico. Essas, por sua vez, passaram a influenciar a produção dos demais autores que também se associaram a esse estilo literário, do qual, inclusive, um dos mais reconhecidos é o “conúbio” memorialístico do defunto-autor de Machado de Assis.

Após a breve explanação sobre a tradição literária que enraizou a forma shandiana, é importante tratar de modo detalhado cada categoria que estrutura esse formato. A primeira característica, a hipertrofia da subjetividade, que corresponde à presença do narrador em primeira pessoa e sua volubilidade, é a ramificação mais marcante do shandismo e será apresentada nesta parte do estudo de maneira sucinta, pois um delineamento mais específico aparecerá no capítulo seguinte direcionado à formação dos narradores de memórias de Machado de Assis. Dessa forma, partindo de uma visão mais ampla, pode-se observar na hipertrofia da subjetividade a capacidade e o poder que os narradores shandianos exercem em relação à narrativa e ao leitor. Com o domínio completo dos fatos e a profundidade do espírito inquieto, refletido na exposição de um discurso fragmentado que mais obscurece do que se ilumina, esse narrador se volta para si e para o outro partindo da oscilação entre as digressões e as percepções de uma narrativa que parece flutuar na abordagem das situações que nuclearizam os enredos.

A evocação do leitor apresenta-se como um forte traço do processo de subjetivação no tratamento da memória por parte do narrador machadiano. O leitor é chamado não somente para ficar atento aos detalhes do narrado, como essa tendência machadiana também aponta para essa presença da subjetividade no processo de construção da voz narrativa. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, o autor ganha o adjetivo de “amigo”, como uma forma de Bentinho defender sua tese da traição de Capitu, vista sempre segundo suas marcas de subjetivação:

Não houve cálculo nesta palavra, mas estimei dizê-la, por fazer crer que ela era a minha única afeição; desviava as suspeitas de cima de Capitu. Quantas intenções viciosas há assim que embarcam, a meio caminho, numa frase inocente e pura! Chega a fazer suspeitar que a mentira é, muita vez, tão involuntária como a transpiração. Por outro lado, *leitor amigo*, nota que eu queria desviar as suspeitas de cima de Capitu, quando havia chamado minha mãe justamente para confirma-las; mas as contradições são deste mundo (ASSIS, 2016, p. 505, grifo nosso).

O autor ficcional shandiano dificilmente foca somente na contação dos fatos, devido à necessidade quase inata de violar qualquer discurso linear ou representação de mundo que se agarre ao pensamento racionalizante da vida. Como enfatiza

Rouanet (2007), os shandianistas esbanjam o livre-arbítrio e, mesmo que de modo falseado, incorporam com soberania a liberdade para transitar pelas linhas tortuosas e curvas de sua narração. Em Bento Santiago, como ficará expresso mais adiante, a realização da hipertrofia passa pela dualidade que separa não só no cronotopo da diegese, mas sobretudo na condição psicológica, o velho Dom Casmurro metido consigo do jovem Bentinho que é apaixonado por Capitolina. Nesse personagem, espelha-se a autoridade do narrador que subordina a narrativa à total subjetivação que é reconstituída pelas suas sensações e reflexões que metaforizam sua linguagem. Logo, evidencia-se que, assim como acontece em *Memórias póstumas*, em *Dom Casmurro*, os leitores, tal qual as personagens, são apenas marionetes à mercê das escolhas do narrador, principalmente neste último romance, cuja subjetividade está condicionada à “retórica do verossímil” (SANTIAGO, 2000, p. 38).

Com efeito, é relevante pensar no subjetivismo como o principal componente do jogo retórico, tendo em vista que é por intermédio dessa estruturação que o narrador shandiano, de acordo com Rouanet (2007), consegue artifícios para manipular o leitor que acaba sendo promovido a “cúmplice” da trama. Não é por acaso que Brás Cubas afirma que o maior defeito do seu livro é o leitor, conjecturando uma atitude shandianista de responsabilizar o leitor pelo curso dos acontecimentos. O que não difere de *Dom Casmurro*, uma vez que Bentinho convida o leitor a colaborar com o estado elíptico da sua narração, aludindo à ideia de que “tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (ASSIS, 2016, p. 531).

Essa proposta de esboçar na experiência da recepção a sensação de compartilhamento do conhecimento dos eventos tem o objetivo de validar a tese do narrador, que “na melhor maneira shandiana, [...] finge transferir para o leitor parte de sua soberania, e o autoriza a ser livre, usando a imaginação” (ROUANET, 2007, p. 40). Além disso, nessa obra, a simulação de uma suposta autoridade destinada ao leitor está a serviço da atemporalidade discursiva que reincide em uma questão moral, manifestada de forma mais subjugada aos estratagemas retóricos do que ao julgamento de valor.

Diferente de *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas*, em *Memorial de Aires*, nota-se que a hipertrofia da subjetividade contempla uma volubilidade que se expressa na hesitação do conselheiro Aires sobre a própria escrita e até sobre a leitura do memorial, em um processo que esta leitura da obra chamará de narrativa

diplomática, não somente numa alusão a profissão do narrador, mas também no seu processo de fatura narrativa. Entre a admissão e a negação da possibilidade de ser lido, o narrador substitui a figura do leitor no seu “papel amigo” (ASSIS, 2016, p. 247), a quem confia suas impressões e divagações cotidianas sobre a jovem viúva Fidélia, o casal Aguiar, a mana Rita, o criado José, o jovem Tristão e sobre si mesmo. É certo também que, em alguns momentos, o conselheiro admite que esses sejam leitores do seu texto. Um exemplo disso é quando pede desculpa a sua irmã por insinuar que o incômodo com a segunda núpcia da viúva Fidélia era mais inveja que um julgamento moral, e por isso pede que:

Lembrava-se, sorrimos, e entramos a falar dos noivos. Eu disse bem de ambos, ela não disse mal de nenhum, mas falou sem calor. Talvez não gostasse de ver casar a viúva, como se fosse coisa condenável ou nova. 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 demais de pessoa tão excelente (ASSIS, 2016, p. 336, grifo nosso).

Os parênteses que isolam a evocação de um possível, um futuro leitor, deixam em evidência esse processo de apagamento do leitor em relação à tessitura narrativa de *Dom Casmurro*, que qualifica o leitor numa proximidade de amizade. Percebe-se que o volúvel que externaliza às vezes a acidez dos narradores shandianos para com os leitores ficcionais é amenizada em Aires. O que será discutido com mais veemência no próximo capítulo em que a hipertrofia é empregada como reafirmação da individualidade que singulariza a escrita memorialística desse personagem-autor.

Partindo da afirmação de Brás Cubas de que nem tudo é dito nas obras difusas, chega-se à segunda especificidade estruturante do shandismo: a digressividade e fragmentação. Nessa caracterização, está a base da forma shandiana, em que o discurso narrativo não se materializa na linearidade de um romance balzaquiano, mas no descompasso zigzagueante que, na definição de Rouanet (2007), estiliza o ato de narrar em fragmentos que imprimem um ritmo truncado e lacônico à composição. Um efeito que é provocado pelas constantes digressões do narrador que obliteram a possibilidade de a sequência narrativa seguir “os imperativos da linha reta” (ROUANET, 2007, p. 60).

Partindo desse pressuposto, localizam-se dentro da forma shandiana quatro tipos de digressões: as extratextuais, as autorreflexivas, as opinativas e as narrativas.

Contudo, não cabe aqui defini-las isoladamente, já que serão retomadas na análise. Interessa, antes, entender que cada uma delas incorpora uma forma em que o autor ficcional shandiano consegue formular a excentricidade do estilo, mas é preciso ressaltar ainda que as principais são as autorreflexivas, porque contemplam o gene do shandismo, permitindo “uma digressão sobre uma digressão” (ROUANET, 2007, p. 62). Embora, segundo Rouanet (2007), as digressões fossem comuns aos romances contemporâneos a *Tristram Shandy*, a digressão sobre uma digressão é algo criado por Sterne.

Nos romances memorialísticos de Machado de Assis, a memória acaba sendo um elemento essencial para a insurgência desses aspectos referentes à digressividade e à fragmentação, visto que as reminiscências no contraste entre a conservação e o esquecimento viabilizam a representação interrompida, fragmentária e deslocada das situações nas narrativas. Por isso, é comum em todos os narradores de memória do autor a presença dos quatro formatos digressivos shandianos. Todavia, para fins analíticos das obras em questão, este estudo irá se ater à mais expressiva na tessitura textual do autor que é autorreflexiva, potencializadora da subjetividade que sugere uma tonicidade lírica às memórias. Em *Dom Casmurro*, esse processo de inquirição sobre a escrita, assim como o procedimento da autorreflexividade, é intimamente relacionado com a autorreflexão da voz narrativa:

Relendo o capítulo passado, acode-me uma ideia e um escrúpulo. O escrúpulo é justamente de escrever a ideia, não a havendo mais banal na terra, posto que daquela banalidade do sol e da lua, que o Céu nos dá todos os dias e todos os meses. Deixei o manuscrito, e olhei para as paredes. Sabes que esta casa do Engenho Novo, nas dimensões, disposições e pinturas, é reprodução da minha antiga casa de Mata-cavalos. Outrossim, como te disse no capítulo II, o meu fim em imitar a outra foi ligar as duas pontas da vida, o que aliás não alcancei. Pois o mesmo sucedeu àquele sonho do seminário, por mais que tentasse dormir e dormisse. Donde concluo que um dos ofícios do homem é fechar e apertar muito os olhos, e ver se continua pela noite velha o sonho truncado na noite moça. Tal é a ideia banal e nova que eu não quisera pôr aqui, e só provisoriamente a escrevo (ASSIS, 2016, p. 537-538).

Rouanet (2007), na sua abordagem às *Memórias póstumas*, identifica a preferência de Machado pelas digressões autorreflexivas com as quais o narrador realiza reflexões sobre o próprio ato de inscrição, ou seja, guia-se pela lógica metaficcional shandiana da digressão sobre a digressão. Algo que também é relegado a *Dom Casmurro* e a *Memorial de Aires* por uma técnica ainda mais elaborada, pois

estas são duas obras em processo de construção. O que faz com que a compleição dessa tipologia digressiva seja frequente ao longo do discurso dos seus narradores.

Nesse sentido, pode-se inferir que na voz narrativa de Bentinho e Aires, ao criar uma combinação de elementos da memória, as digressões confirmam a ressignificação de Brás Cubas à filosofia pascaliana de que o homem não é um caniço pensante, mas uma “errata pensante” (ASSIS, 2016, p. 74). Isso, tendo em vista que, nesses autores ficcionais, a digressividade não é só feita de interrupções que mudam, regulam ou pausam o curso da história, mas que é composta também por aquelas que complementam, corrigem e repensam a ação da escrita na própria vivência do eu das memórias. Se a obra de Machado, como já foi dito, representa um rechaço aos moldes naturalistas da escrita, essa digressividade é um extrato disso, uma vez que quebra a racionalidade operativa do discurso cientificista tão caro ao mundo que cercava o escritor carioca.

Pois, ao construir as vozes narrativas de Bento Santiago e de Aires como artifícios memorialísticos que se encenam em simultaneidade com a escrita, Machado propõe que o ato composicional seja pensado dentro do próprio processo de composição, naquele traço de experiência da fenomenologia do narrador presente nos dois romances. Dessa forma, na escrita autorreflexiva da memória, Dom Casmurro que se torna Bentinho corrige as impulsividades da sua figura jovem, assim como o Aires-narrador verbaliza e corporifica no texto mais segurança que o Aires-narrado (BAPTISTA, 2020). E é desse modo que cada um acaba seguindo em seu processo de criação à máxima do defunto-autor de que “cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior” (ASSIS, 2016, p. 74).

Com isso, Bentinho e Aires enquadram a classe de narradores shandianistas que transcrevem seus romances como erratas que não passam por uma seleção rigorosa de conteúdo como acontece em Brás Cubas ou em Tristram Shandy, que retira até capítulos que julgavam ser intelectuais demais para a sequência do que ele havia pensado. Dessa maneira, revela-se que, nessas autoridades narrativas, tudo é posto como uma escrita de calor do momento em que as correções digressivas autorreflexivas são inerentes desde as primeiras linhas do romance, como acontece em *Dom Casmurro*, na dúvida de Bentinho em relação ao título do livro: “se não tiver outro daqui até o final do livro, vai este mesmo” (ASSIS, 2016, p. 443). Logo, essas marcas autocorretivas em Bentinho e Aires só evidenciam a película criativa que reflete o ato presente da escrita memorialística, mostrando de alguma forma que as

produções de ambos não são romances prontos, são antes versões de obras inacabadas que tentam encapsular no espaço limitado da escrita o que seria de certo modo irrepresentável.

Nesse contexto, nos romances desses narradores, o método de isolamento da narrativa principal que Rouanet (2007) emprega em *Memórias Póstumas* para exemplificar a elipse da qual é formada o núcleo do enredo shandiano e, assim, justificar a ocorrência das digressões, tem um maior grau de complexidade. Não tanto em *Dom Casmurro*, mas de forma mais predominante em *Memorial de Aires*, cuja narrativa base está centralizada nas divagações cotidianas que ficam na memória do seu narrador. Fato que é aludido pelo editor da obra na *Advertência* em que garante, mesmo na incerteza, que o recorte dos acontecimentos que correspondem aos anos de 1888 e de 1889 podem “dar uma narração seguida” (ASSIS, 2016, p. 219).

Aires é o único narrador machadiano de memória que não se propõe explicitamente a contar a história da sua vida, visto que as anotações do seu memorial-diário, na verdade, são partes de observações que mudam a cada manhã e que em alguns momentos representam “trampolins”, permitindo que ele salte até as lembranças do seu passado. Por isso, quando assume que irá fazer de Fidélia seu objeto de estudo, ele não enquadra essa percepção em um processo fixo de narração, mas de reflexão no qual essa personagem se localiza como ponto de partida. Na citação abaixo, a personagem Tristão desencadeia no autor lembranças de sua infância, o que deixa evidente este processo de contaminação da construção das personagens pela ótica subjetiva do narrador:

Eram felizes, e foi o marido que primeiro arrolou as qualidades novas de Tristão. A mulher deixou-se ir no mesmo serviço, e eu tive de os ouvir com aquela 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 dois extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me (ASSIS, 2016, p. 293-294).

Assim, entende-se que, em *Memorial de Aires*, a conotação estrutural das digressões como recurso que também manifesta a soberania do narrador sobre a narrativa principal é realizada de modo parcial, já que Aires não domina totalmente o foco da sua produção. Em oposição a essa condição do conselheiro, Bentinho, apesar da momentaneidade da escrita memorialística, sabe o início e o fim dos fatos que irá

narrar. Isso fica expresso em episódios situacionais, como a escolha da “célebre tarde de novembro” (ASSIS, 2016, p. 453) para principiar a contação das memórias e o marco do “meio do livro” que aponta um novo ritmo à narração. Circunstâncias essas que corroboram para a inserção das digressões na narrativa principal tal qual um fio, que a corta e, ao mesmo tempo, é atravessado por ela (ROUANET, 2007).

Por isso, em *Dom Casmurro*, a presença de narrativas semiautônomas, isto é, histórias que adquirem uma certa independência do trecho que as nuclearizam, são mais frequentes do que em *Memorial*. É interessante que o próprio Bentinho revela a coexistência de tais historietas, no momento em que evidencia que as descrições de pessoas e situações são apenas elementos periféricos de preparação à cena central, como os capítulos dedicados à D. Glória e ao tio Cosme, antes da tarde em que José Dias denuncia as extremidades da sua relação com Capitu. Ainda exemplificando o nível episódico dessas digressões narrativas, Fernando Sabino, em *Amor de Capitu* (2006), uma releitura de *Dom Casmurro*, as reproduz isolando-as em um pleito à parte, como um conjunto de crônicas que, segundo o autor, revela na figura de Bento Santiago um perfeito literato do seu tempo. Porém, neste trabalho, mais que um caráter de crônica, pretende-se perceber nessas articulações autônomas a constatação de um discurso fragmentado e degressivo que insere essa autoridade ficcional ao shandismo.

Como um grande exemplo desse teor fragmentário da obra, veja-se o capítulo IX de *Dom Casmurro*, no qual uma reflexão acerca da vida e da morte está dentro de uma divagação que compara elementos da ópera a relações sociais, que terminam com uma fina ironia do narrador, para quem “Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu” (ASSIS, 2016, p. 454).

Além das premissas levantadas acima, o diálogo intertextual que repercute a emulação de clássicos e contemporâneos da literatura e da arte em geral é outro quesito que deve ser acentuado no uso da linguagem digressiva e fragmentada do shandismo nas memórias de Machado de Assis (ROCHA, 2013). Vê-se que a intertextualidade alimenta o conteúdo digressivo das obras *Memória póstumas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, camuflando e explicando fatos e personagens que só aparecem nessas narrações, na maioria das vezes, de maneira fraturada. Como é o caso de Fidélia, que, em *Memorial*, romance no qual esse recurso é utilizado de forma deliberada, tem o seu perfil composto por Aires a partir de sugestões intertextuais que

perpassam desde o nome até o conflito familiar que envolve o seu casamento e a sua viuvez. É importante ressaltar que é essa condição lacônica que faz com que Aires recorra a intertextos para alcançar a vida de Fidélia, despertando nele uma subjetividade que dissimula esteticamente um aspecto de liricidade, já que, citando Octávio Paz (2012), a memória “deixa de ser serva da razão e se torna confidente da sensibilidade” (PAZ, 2012, p. 90).

Em uma perspectiva mais ampla, em *Dom Casmurro*, os efeitos digressivos da intertextualidade ganham um sentido existencialista que pode ser associado à veia barroca que assume o shandismo na dualidade entre o livre-arbítrio e a predestinação (ROUANET, 2007). Isso, porque alguns intertextos são abordados pelo narrador como prenúncio do trágico em sua vida, pois tanto as pinturas da casa em Matacavalos, quanto a retomada constante à peça shakespeariana *Otelo*, são elementos que antecipam os entraves que pairam o fim do seu idílio amoroso com Capitu. Algo parecido com o que acontece em *Viagens na minha Terra* (2012), de Almeida Garrett, quando o narrador convoca *Dom Quixote* [1605] para delimitar as dimensões “típicas, simbólicas e míticas” (GARRETT, 2012, p. 12) das suas viagens. Também é possível ver nas intertextualidades da tessitura machadiana elementos explícitos que corroboram para esse uso shandiano no interior da narrativa. Nesse sentido, a relação com o *Otelo*, de Shakespeare é tanto implícita quanto explícita:

Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino lago: "mete dinheiro na bolsa" (ASSIS, 2016, p. 549).

Assim, o que se pode concluir dessas revisitações intertextuais é o que Rouanet (2007) exemplifica como caprichos da hipertrofia da subjetividade, que autorizam o narrador shandiano a ressignificar em sua criação fragmentos ou ideias de outras obras. Posteriormente, ficará comprovado em que medida Machado de Assis é o autor do estilo que mais se beneficia dessa técnica de intertextualidade em suas narrativas.

Ainda dialogando com o *status* de autonomia narratológica da forma shandiana presente nas obras de memória de Machado, pontua-se aqui a terceira modalidade estrutural: a subjetivação do tempo e do espaço. Nela, o narrador, de acordo com Rouanet (2007), performa inteiramente sua autoridade ao tratar o tempo e o espaço

como a extensão da sua subjetividade, pois “assim como se divertiu com o leitor, diverte-se também com o tempo cronológico e com o espaço métrico, forçando-os a dar cambalhotas e saltos mortais” (ROUANET, 2007, p. 120).

Assim, partindo dessa perspectiva, percebe-se como nas narrativas de base shandiana o tempo é concebido na arbitrariedade em que a narração executa uma cronometria diferente da estabelecida pela ação. Sobretudo, se se atentar ao fato de que a confabulação da temporalidade sterniana está associada, em alguma medida, ao filósofo inglês John Locke, que definiu o tempo como uma ideia que tem sua durabilidade atrelada à subjetividade gerenciadora da passagem temporal a partir da sequência de ideias (LOCKE, 1999). Isto é, para o filósofo europeu, a duração do tempo seria promovida pelo fluxo de consciência, que, por sua vez, pode torná-la lenta ou acelerada em um espaço abstrato que se constitui em oposição à objetividade das medidas usuais em anos, dias, horas, minutos e segundos. À vista disso, Machado de Assis, ao instaurar a concepção psicológica em *Memórias póstumas*, teria conseguido se apropriar desse formato lockeano utilizado por Sterne ao admitir a narração como lugar que deforma a ordem natural do tempo.

A concepção empirista do filósofo inglês se desdobra, na narrativa literária, em uma percepção do tempo e espaço por meio da subjetividade do narrador. Pensando o texto machadiano, nota-se que tanto o tempo quanto espaço não são padronizações tidas a priori, como pensaria a filosofia kantiana um século depois do Empirismo. Para essa corrente filosófica, essas categorias são apreendidas a partir da experiência do indivíduo. Nos narradores memorialísticos machadianos, no seu processo mesmo de representação da memória, tanto o tempo quanto o espaço são clivados por essa dinâmica da subjetivação.

Na última reflexão que o narrador de *Dom Casmurro* faz acerca de Capitu, há uma intersecção de tempos e espaços em que a jovem Capitu de Matacavalos se confunde com a madura mulher da Praia da Glória. Sendo assim, a personagem é vista pela perspectiva memorialista que molda as categorias espaço-temporais do romance:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente (ASSIS, 2016, p. 647-648).

Nesse sentido, absorvendo a flexibilidade advinda do tempo interior da memória, Machado encontrou não só uma maneira de inserir sua escrita na forma shandianista de compor o tempo e o espaço, mas também um modo de afastá-la da visão cronológica tradicional dos romances da época (roteirizados em “início, meio e fim”), implementando uma dinâmica em que o eu das memórias e suas ações transitam na desordem temporal da rememoração. Assim, o escritor carioca, em seus romances memorialistas, termina por transformar os narradores em verdadeiros “senhores do tempo” (ROUANET, 2007, p. 125). O que o permite explorar, além de temporalidades cruzadas, as técnicas shandianas de imobilização, de inversão, de retardamento e de aceleração do tempo. Habilidades essas que mostram de maneiras distintas como o tempo da ação é violentado pelo da narrativa, de modo que, nas palavras do próprio Bento Santiago, algumas páginas valem meses e outras valem anos.

Assim, ao comparar a subjetivação tempo e do espaço proposta por Sterne em *Tristram Shandy* e a empregada em *Memórias póstumas* por Machado, nota-se que o autor brasileiro, apesar de emular o modelo do escritor irlandês, o particulariza quando reproduz em Brás Cubas um narrador que está além das agruras do tempo. Haja vista que em *Tristram* o tempo age sobre suas escolhas e até mesmo nas suas inversões da história, como ocorre no episódio do seu nascimento, que após um ano do início da sua escrita ele ainda não havia terminado de narrar. Um atraso que é promovido, segundo Rouanet (2007), pela tentativa do narrador, mesmo que frustrada, de sincronizar o tempo da leitura com o dos acontecimentos. Em Brás Cubas, o tempo não exerce tal influência porque ele já está morto, dessa forma, o curso da sua narrativa não sofre alterações externas de outras eventualidades, como em *Tristram Shandy* com as digressões intermináveis sobre a guerra e os amores do tio Toby. Brás tem consciência dessa neutralidade do tempo em sua vida e conseqüentemente também em sua narrativa, por isso ironiza a passagem do tempo como aparece nessa digressão autorreflexiva, na qual esboça sua superioridade diante da pressa do leitor:

começo a arrepende-me deste livro. Não que ele me canse; **eu não tenho que fazer**; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que **distrai um pouco da eternidade**. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer [...] (ASSIS, 2016, p. 124, grifos nossos).

Observa-se, nesse excerto, como a fugacidade do tempo não atinge Brás em sua condição de homem do “outro mundo” (ASSIS, 2016, p. 25), logo, suas ações e seus gestos “naturalmente” emergem imobilizados, porque ele não é mais, em uma definição heideggeriana, um ser que caminha para a morte. Por isso, se o leitor tem “pressa de envelhecer” (ASSIS, 2016, p. 124), o defunto-autor mostra que “a morte não envelhece” (ASSIS, 2016, p. 188). Com isso, ele assume uma posição deificada que o separa não só de Tristram, mas dos demais narradores de memória do próprio Machado, principalmente, o conselheiro Aires, como será visto mais adiante. No caso de Bentinho, ele alcança uma proximidade dessa posição quando restitui suas memórias a partir de estado privilegiado da velhice reclusa, que inibe interferências que não sejam suas próprias digressões no processo narrativo, uma vez que “vive imerso no passado e na casa que é um simulacro da sua casa de infância, e o convívio com Dom Casmurro reduz ao encontro com a memória de Dom Casmurro” (BAPTISTA, 2003, p. 434). De certa forma, mesmo não ceifando sua existência física como Brás, Bentinho simula na escrita retrospectiva da sua vida uma morte simbólica, visto que não se reconhece no eu sobre o qual ele escreve, como deixa claro na parte introdutória de suas memórias: “[...] falta eu mesmo, e está lacuna é tudo” (ASSIS, 2016, p. 444).

Essa ausência de identificação de Bentinho recobra outro fator que expressa o compartilhamento da autoridade shandiana do tempo entre ele e Brás Cubas: a seleção da ordem e do episódio que promove o início do livro. Apesar de não se constituir dentro de uma inversão, como em Brás, que introduz suas memórias pela sua morte, Bentinho também irrompe em um desvio temporal a inscrição da autobiografia ao escolher não o nascimento, mas a já citada “célebre tarde de novembro” para encetar sua escrita memorialística. Na lógica do plano formal, as preferências de Bentinho e de Brás Cubas se configuram como um “malabarismo” temporal. Porém, ao analisar por uma ótica interna que produz na memória a disposição subjetivadora de transformar o tempo e os espaço em um desenho cronológico e geométrico da individualidade do eu, os episódios selecionados por Brás e Bentinho, apropriando-se das palavras de Roberto Schwarz (2000), não são ideias fora do lugar, porque representam a gênese deles como autores ficcionais - assim como já insinuava Abel Barros Baptista em um dos estudos mais completos da obra machadiana, *Autobiografias: a solicitação do livro na ficção de Machado de Assis* (2003).

Diante disso, pode-se apontar que, em Brás Cubas e em Bento Santiago, as cambalhotas e os saltos mortais do tempo shandiano indicados por Rouanet (2007) são, em parte, elementos de um espetáculo de dissimulação. Isso, porque as inversões contidas nesses narradores para principiar suas narrativas provocam, na verdade, mais estabilidade do que tensões. Afinal, é a morte do Brás-personagem que garante a origem do Brás-narrador, bem como a tarde da denúncia de José Dias que viabiliza a emersão do Bentinho-narrador. É algo que Augusto Meyer (1958) também sinaliza ao comparar a forma memorialística machadiana e a sterniana, afirmando que “em Machado a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade – deveria dizer: uma terrível estabilidade. Toda a sua trepidação acaba marcando passo” (MEYER, 1958, p. 13). Meyer (1958) denuncia ainda a engenhosidade com que Machado de Assis confabula na emulação da “forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre” (ASSIS, 2016, p. 21) sua originalidade, visto que recôndita na divergência entre o tempo-espaço da ação e da narração a disparidade interna entre o *eu que escreve* e o *eu escrito* que estabiliza o processo inversivo.

É importante elucidar, diante de tal conclusão, que isso só é possível porque Machado traz o gerenciamento do tempo a partir da realidade fenomenológica (abordada no subtópico anterior), que busca explicar internamente a aparente desorganização cronológica e a desmaterialização espacial. Todavia, essa condição fenomenológica ganha mais sentido em Brás Cubas do que em Bentinho ou em Aires, já que o discurso do defunto-autor não se destina a um estatuto de verdade como nesses últimos. Além disso, a marcha do tempo-espaço em Bentinho e em Aires reflete não só a demarcação dos acontecimentos, mas a relação deles com a própria existência, ao se perceberem como seres finitos que trilham na incerteza de um futuro alegorizado no outro e na realidade, visto como lugares de insegurança. Assim, olhando para o modo como se esquematiza o tempo nas obras desses três narradores, verifica-se que a subjetivação passa por um processo de aperfeiçoamento que mostra a soberania herdada do shandismo de ditar o ritmo do tempo, mas também a fragilidade de tornar o tempo e o espaço legivelmente controláveis, tendo em vista que:

autor shandiano é agudamente consciente do poder do tempo sobre as pessoas, seja por submetê-las à velhice e à morte, seja por impor o peso do passado sobre o presente, limitando-lhes o livre arbítrio. Ele reage a essa

certeza assumindo uma atitude de desafio. Ele finge ser o senhor do tempo, para dissimular de si mesmo a intuição incômoda de que é o tempo que controla o homem (ROUANET, 2007, p. 121).

Embora os memorialistas de Machado englobem a maioria das estratégias que denotam a formação do tempo shandiano, há minúcias que não contemplam a todos. Como, por exemplo, o entrecruzamento do tempo que é responsável, de acordo com Rouanet (2007), pela interpenetração das três dimensões temporais que contemplam o narrador, a ação e a personagem. Nota-se esse efeito acontecer em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*, ao passo que não se percebe realizado completamente em *Memória póstumas*, uma vez que, nessas duas primeiras obras, a transitoriedade temporal pelas esferas do presente, passado e futuro das ações e das personagens é facilitado pela produção autoral de Bentinho e Aires que, conforme Batista (2003) sustentam seus relatos na rasura constante sobre o livro, isto é, nas autocorreções viabilizadas pela sincronia momentânea da escrita com a restauração das memórias.

É fato que a temporalidade cruzada encontrada em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires* não incorpora distensões tão elaboradas quanto em *Tristram Shandy* ou *Jacques, o fatalista, e seu amo* [1796], a ponto de modificar o futuro das suas personagens. Pois, nessas obras machadianas, as fronteiras temporais são estabelecidas na interposição do presente no passado e vice-versa, em que o narrador escrevendo suas memórias no tempo presente lança-se ao fluxo das lembranças passadas, fazendo intervenções que podem suprimir ou alterar informações. Ainda que essa capacidade de intervir no passado seja mais desenvolvida em Bentinho, já que em Aires o passado oscila entre o recém-vivido e o vivenciado remotamente, os dois assumem a dicotomia do *eu-narrador* e *eu-narrado*, que diferencia a atmosfera da vivência e a da narração. No encontro entre Bentinho e seu filho Ezequiel, o narrador fala da sua condição ao passo que demonstra as questões emocionais envolvidas no fato, quer dizer, esse processo de subjetivação está relacionada com o narrado e o narrador:

Leitor, houve aqui um gesto que eu não descrevo por havê-lo inteiramente esquecido, mas crê que foi belo e trágico. Efetivamente, a figura do pequeno fez-me recuar até dar de costas na estante. Ezequiel abraçou-me os joelhos, esticou-se na ponta dos pés, como querendo subir e dar-me o beijo do costume; e repetia, puxando-me: — Papai! papai! (ASSIS, 2016, p. 626)

Partindo dessa dualidade, legitima-se em Aires e em Bentinho o desenvolvimento dos demais métodos shandianos que comprovam a subjetivação do tempo, como a aceleração, a inversão, a imobilização e o retardamento, que são instalados pelo olhar do *eu-narrador* sobre o *eu-vivido*. Entre essas tramas temporais que patenteiam autonomia desses narradores, a inversão é a mais evidente, principalmente no autor de *Dom Casmurro*, que abusa no uso de dois artifícios que integram essa técnica: os *flashbacks* (retorno a acontecimentos passados) e os *flash-forwards* (antecipação dos fatos)<sup>2</sup>, para “agir sobre a flecha do tempo” (ROUANET, 2007, p. 130). Além da totalidade do discurso diegético ser produzido em sistema de *flashbacks*, pode-se elencar isoladamente a casa da infância, os quadros da sala e a definição dos olhos de Capitu por José Dias como elementos *flash-forwards* da narração de Bentinho, que reportam as habilidades imposta pela inversão, bem como as descrições de alguns personagens e o início das memórias, como já foi exemplificado.

Em Aires, a inserção de tal recurso está atrelada à capacidade que esse personagem-autor tem de mobilizar através da escrita uma apreensão temporal que se projeta, em partes, por meio de *flashbacks*. Porém, vale a pena ressaltar, que isso se dá sob a premissa de que o retorno aos acontecimentos, vivenciado ao longo do dia, não significa uma descrição detalhada dos fatos, mas uma contenção que passa pelo filtro da memória, de modo que só é narrado em resumo “o que vale a pena guardar” (ASSIS, 2016, p. 234). Uma máxima que recobra a veia retórica luciânica afirma que, para não dizer tudo o que pensa, o filósofo dispõe de um discurso baseado na brevidade e na fragmentação, do qual Sterne também bebe, mas que em Machado é cultivado com maestria pelo seu último narrador de memória. Por isso, os *flashes* temporais em Aires arquitetam-se de forma distinta a de Bentinho, visto que no conselheiro eles estão associados a um estilo comedido que escreve somente, ainda que de modo falseado, o que fica na memória, enquanto, em Bento, o *flashback* está

---

<sup>2</sup> É importante salientar que, neste estudo, tais técnicas de percepção do tempo espaço shandianas serão analisadas, em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*, em diálogo com a conceituação das ordens temporais de analepse e de prolepse difundidas por Gérard Genette em *Discurso da Narrativa*. Assim, nas discussões que envolvem a temporalidade narrativa que Genette (1995) rotula essas configurações, definem-se “prolepse toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar um acontecimento ulterior e por analepse toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto presente que a história está” (GENETTE, 1995, p. 38). Percebe-se que nesses conceitos uma confluência direta com as dimensões da subjetivação do tempo e do espaço identificadas nos romances shandianos, por isso serão restituídas paralelamente no capítulo de análise.

submetido, conforme Saraiva (1993), à força reparadora da memória, que recupera até pormenores como o “pregão do preto das cocadas” (ASSIS, 2016, p. 596). Dessa forma, pode-se entender que a subjetivação temporal e espacial se intensifica na formação narrativa de Aires, porque os fatos passam pelo filtro depurador do olhar diplomático.

Apesar das insurgências dessas particularidades shandianas constituírem a tessitura estrutural do tempo e do espaço em *Dom Casmurro* e em *Memorial*, faz-se necessário evidenciar que, nessas obras, a subjetividade temporal e espacial ganha uma repercussão afetiva, que acaba submetendo a narração à exploração geográfica e cronométrica das vivências por uma conotação mais voltada às extremidades da sensibilidade do que às da razão. Tanto Bentinho quanto Aires se colocam como memorialistas que se apropriam da escrita como uma forma de combater a efemeridade do tempo, pois, mais que relatar, desejam eternizar os momentos, mimetizando pela linguagem não somente os fatos, mas a áurea sentimental que eles evocam. É essa disposição emocional que se pretende percorrer na análise do tempo e do espaço na memória desses narradores, mostrando como ela gerencia a capacidade digressiva de imobilizar, retardar e acelerar o discurso narrativo.

A fim de finalizar as categorias que constituem a forma shandiana, retoma-se aqui o riso e a melancolia que contêm aspectos que também reiteram e distinguem o shandismo presente em *Memórias póstumas* do que se apresenta em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*. Sabe-se que até mesmo em Brás Cubas o contraste entre riso e melancolia está sentenciado por uma abordagem que o diferencia dos demais narradores shandianos, pois, em *Memórias*, Machado, diferente de Sterne, não se apropria do riso como panaceia da melancolia, mas como uma forma, segundo Rouanet (2007), de zombar da filosofia que prega no ato de fazer rir a cura - nos termos de Sá Rego (1989), do calundu que é inerente ao homem. E isso fica claro no fracasso do Emplasto Brás Cubas, que estava “destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 2016, p. 27).

Outra questão que distancia a presença do riso e da melancolia nas obras machadianas da oferecida pelo shandismo, é a ironia sociológica que essa antítese sentimental exerce e que Schwarz (2000), mesmo não relacionando à forma shandiana, ressalta. Rouanet (2007) chega a citar tal correlação, porém, não a aprofunda, visto que isso fugiria do seu objetivo de apresentar a unidade do estilo. Para esta discussão, esse elemento conteudístico se torna pertinente junto à leitura

da forma, pois é nessa associação de Schwarz (2000), de que Machado teria encarnado no riso melancólico dos seus narradores de “segunda fase” uma denúncia à estrutura senhorial da sociedade brasileira, que se observa de forma expressiva a propagação do riso e da melancolia em Bento Santiago e no conselheiro Aires. Nessa seara, o risível também passou a incorporar a posição social ocupada por esses dois narradores, especialmente em Aires, que utiliza a convivência com a burguesia como matéria cômica no seu memorial, todavia um cômico que não leva ao riso, mas à melancolia que ironiza o ser e estar no mundo. Um exemplo disso é a exposição que o personagem-autor faz da família dos corretores Miranda e Faria, que para preencherem o vazio existencial de uma vida sem méritos, utilizam a jogatina e a fofoca como atividades essenciais. Por isso, Aires, ao iniciar seu relato sobre a ida à casa dessa família, lança ironicamente a observação de que “parece que o *poker* vai derrubar tudo” (ASSIS, 2016, p. 267, grifo do autor), para enfatizar a necessidade da elite brasileira de forjar uma identidade aristocrata com a aderência a hábitos estrangeiros.

Outro episódio que desabrocha um sorriso amarelo no autor de *Memorial* é a sua confusão diante da felicidade do casal Aguiar, que ele acredita estar vinculada à carta de abolição da escravidão, quando, na verdade, vem do recebimento da carta do filho postiço Tristão, que “após anos de silêncio pagar-lhes a tristeza que cá deixou” (ASSIS, 2016, p. 249). Assim, Aires acaba denunciando a egocentricidade da classe burguesa, descobrindo que para ela “não há alegria pública que valha uma boa alegria particular” (ASSIS, 2016, p. 248), ou seja, o egoísmo sempre será sobreposto a qualquer indício de altruísmo social.

Tanto as atitudes da família Miranda como as do Casal Aguiar, em *Memorial*, são arquétipos de como o humor machadiano é concebido na ironia que confronta o comportamento narcísico da classe dominante (SCHWARZ, 2000). O que em *Dom Casmurro* aparece associado a uma postura tirânica, já que o riso é condicionado a uma postura de superioridade que o narrador assume em relação às memórias da adolescência. Por essa razão, o riso acentua a dualidade do eu. O Bentinho adulto parece estar rindo o tempo todo da inocência do seu eu da juventude, e isso fica claro quando ele ridiculariza a imagem de Capitu, colocando em evidência a inferioridade da condição social dela através do vestido de chita desbotado, das mãos grossas com cheiro de água de poço e sabão comum e do sapato velho “a que ela mesma dera alguns pontos” (ASSIS, 2016, p. 416). Sobre essa sobreposição de olhares que

provoca o “riso no canto da boca” do narrador de *Dom Casmurro*, Rocha (2013) diz que ele só é possível, porque “Machado mescla as lembranças do jovem apaixonado, e ingênuo, com o ponto do homem amadurecido, e atormentado” (ROCHA, 2013, p. 320).

Assim, nessa obra, o riso se volta para uma extensão patológica, que, de certa forma, o aproxima do que emerge em *Memórias póstumas*, mas na mesma medida o diferencia de *Memorial*. Dentro do shandismo, a patologia do riso se relaciona com a loucura, análoga àquela que possibilitou a Dom Quixote visualizar gigantes nos moinhos de vento e que em Bentinho é frutificada pelos ciúmes de Capitu, figura que incita seu espírito paradoxal: “a imagem de Capitu ia comigo, e a minha imaginação, assim como lhe atribuíra lágrimas, há pouco, assim lhe encheu a boca de riso agora” (ASSIS, 2016, p. 486). Apesar da carga patológica ser atribuída à principal imersão do risível em *Dom Casmurro*, o riso medicinal de Rabelais, “que podia purgar o corpo e o espírito dos humores melancólicos” (ROUANET, 2007, p. 219), presente nos principais narradores shandianos, também incide em alguns momentos na narrativa, ainda que de modo irônico. A exemplo do episódio da xícara de café em que Bentinho tenta imitar o suicídio de Catão, mas percebe que não está munido do livro de Platão, e embora o substitua por Plutarco, desiste da ideia apontando a temperatura do café como motivo.

De certo, observando o cenário à luz da incidência do riso medicinal em *Dom Casmurro*, percebe-se que o riso é oferecido ao leitor em uma rede complexa de sugestões, que ele só poderá alcançar o efeito risível se conseguir conectar as pistas imposta pelo narrador. É o que ocorre em *Memorial*, quando Aires, inspirado pela figura de Fidélia, expõe que estava lendo simultaneamente Shelley e Thackeray: “Gastei o dia a folhear livros, reli especialmente alguma coisa de Shelley e também Thackeray. Um consolou-me de outro, esse desenganou-me daquele” (ASSIS, 2016, p. 226). A oposição de sentimentos gerada pelas referências intertextuais acaba denunciando ironicamente um possível equilíbrio entre riso e melancolia, mas que só pode ser acessado pelo leitor se ele notar que:

o lirismo melancólico de Shelley oferece a Aires a visão realista de suas circunstâncias, para as quais o humor de Thackeray se transforma em paliativo: enquanto o romancista o consola da amarga lucidez do poeta, este vem lembrá-lo de que por detrás do riso se esconde a seriedade da dor [...] Assim, ao sintetizar a disparidade entre Shelley e Thackeray, Aires reafirma a opção pelo equilíbrio ou pelo regramento das convenções e evita querer a

rendição ao patético, quer a própria transformação em objeto de sarcasmo. A experiência artística é, portanto, a via para a lucidez, e a ela recorre ao sujeito enunciador para alcançar a solução dos impasses pessoais (SARAIVA, 1993, p. 177).

É compreensível, pois, que a presença do riso rabelaisiano, observado na maioria dos narradores shandianos, seja arquitetado em Machado de Assis como ato sugestivo, já que, conforme Rouanet (2007), o autor concebia com ironia o riso como cura da melancolia. Com efeito, se Machado não mostra em seus narradores a explicitação da panaceia melancólica pelo riso, mesmo que de maneira escamoteada, de algum modo tenta apresentar esses dois efeitos emocionais como igualmente intrínsecos à condição humana, validando, portanto, a tese de Aires de que é necessário manter a coexistência desses extremos, porque “é assim, que o engenho completa o engenho, e o espírito aprende as línguas do espírito” (ASSIS, 2016, p. 226).

### 3 AS VOZES DA MEMÓRIA FICCIONAL NA CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS EM *MEMORIAL DE AIRES* E *DOM CASMURRO*

*Ele [narrador] é que avalia, sente e vê. Ele simboliza a opinião epistemológica corrente desde Kant de que não compreendemos o mundo como é em si, mas através do veículo de um espírito observador (Kaete Friedeman)<sup>3</sup>.*

Dos elementos narrativos que estruturam o romance memorialístico machadiano, o narrador ficcional é uma figura de destaque, pois é ele que desenha o percurso do discurso narrativo, tornando-se o principal mediador entre o texto e o público leitor. Nessa perspectiva, como já foi explanado no capítulo anterior, no intuito de apreender as particularidades que englobam a memória instaurada na estrutura de *Memorial de Aires* e de *Dom Casmurro*, esta parte da dissertação retoma a hipertrofia da subjetividade da forma shandiana e a teoria do autor suposto de Abel Barros Baptista para discutir a formação e a posição do narrador nessas obras.

Nesse sentido, observa-se aqui como a forma memorialística de Machado de Assis estabelece um pacto de narratividade que modifica e reorganiza as funções da autoridade narrativa como um demiurgo da diegese. Isso, tendo em vista que o memorialismo impõe uma situação de subjetivação e individualidade que possibilita ao narrador transitar entre as extremidades de criatura ficcional e de criador, cuja linguagem lastreia-se na cosmovisão do universo imaginário, que, agora, se revela vertido não mais na totalidade, mas na unilateralidade da escrita gerada. Ou como diria Sérgio Paulo Rouanet (2007) pela capacidade caprichosa de recriar a si e o mundo.

Logo, neste capítulo, a revisitação da trajetória do narrador machadiano de memórias leva a identificar as disparidades com que se apresentam as autonomias produtoras dos narradores de *Memórias póstumas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. Além disso, reitera também a memória como um recurso que desponta a modernidade da narração, cujo *eu* se retira do compromisso com a racionalidade e a objetividade que aliena a sua existência real. Tal qual os casos de Brás, Aires e Bentinho, em que o eu é:

---

<sup>3</sup> (FREEDIMANN, 1967, p. 26 apud HAMBURGUER, 1975, p. 99)

Tolhido pela necessidade de expor o trecho dentro de uma só linha individual de experiência. É um eu que abusa do direito de ser autor e de estar em toda parte, virando telhados e invadindo alcovas, espiando impunemente pelo buraco da fechadura (MEYER, 1982, p. 359).

Dessa maneira, enveredando pela trilha composicional dos narradores memorialísticos machadianos, reconhece-se nessas figuras a peça primordial do desenvolvimento, da interpretação, da revolução e da evolução da memória na produção de Machado de Assis, assim como nos romances em geral, mais especificamente, produzidos na América Latina, haja vista que a perspectiva memorialística delibera a liberdade a fim de que o homem ganhe autonomia sobre as narrativas e não seja mais escravo da realidade.

### 3.1 OS NARRADORES MEMORIALÍSTICOS MACHADIANOS: A ARTE DAS PERIPÉCIAS NA CONSOLIDAÇÃO DA HIPERTROFIA DA SUBJETIVIDADE

Como é sabido, Brás Cubas, Bento Santiago e José da Costa Marcondes Aires compõem o núcleo dos narradores de memória da produção romanesca de Machado de Assis. E neles recai a “ideia fixa” do autor de construir um romance dentro do romance. Por isso, torna-se válido afirmar que cada um, em sua composição, representa a metonímia da produção literária desde a recepção até as prerrogativas que arquitetam a linguagem literária da memória como um lugar no qual, parafraseando Paz (2012), a realidade é tão ambígua quanto os narradores que dela se alimentam.

Diante disso, constata-se que, nessa tríade narrativa, o escritor carioca incorpora uma linha assimétrica que ultrapassa as delimitações tipológicas tradicionais para construir minudências que apontam uma nova forma de narrar. Desse modo, é preciso elucidar que, embora haja disjunções, Brás Cubas, Bentinho e Aires estão submetidos aos aspectos caracterológicos que os insere, como já apresentado, ao estatuto dos narradores shandianos, que define pela hipertrofia da subjetividade, isto é, a narração em primeira pessoa, a autoridade narrativa como:

O mandachuva. Aquele que acelera ou desacelera a marcha narrativa conforme as indicações do tempo e, mais que tudo, de acordo com os caprichos do narrador prepotente. O voluntarismo, os deslocamentos, os entrelaçamentos, a reprogramação das experiências subjetivas, a fragmentação sensorial, a rica tipologia das digressões, obedecem às ordens

supremas do superior contador de histórias. Até nas horas mais difíceis. O processo de subjetivação devolve ao narrador a soberania ameaçada. E ele repõe as coisas nos seus devidos lugares (ROUANET, 2007, p. 13).

Embora a hipertrofia da subjetividade ofereça aos narradores machadianos de memória uma deificação próxima aos requisitos que validam a onisciência, é importante ressaltar que, diferente da impessoalidade dessa condição que vagueia pela narrativa olhando por todos lados, a soberania exercida pela subjetivação é restrita à interpretação e à recomposição de um ponto de vista individual, que, nas palavras de Bentinho, confessa tudo o que importa à construção ou reconstrução de si mesmo. Por isso, o discurso desses narradores é levado às extremidades de uma narração, organizada na desorganização imposta pela autoridade volúvel, que, à moda shandiana, expressa o estilo dos ébrios de que fala Brás Cubas, em que os fatos “guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” (ASSIS, 2016, p. 124).

Vê-se que esse poder do narrador de controlar o ritmo da contação da história não exalta somente o seu domínio do espaço, do tempo e das personagens, mas a capacidade de envolver o leitor (narratário) que também passa a ser monitorado por essa subjetividade. Entre os memorialistas machadianos, Bentinho é o que desenvolve essa habilidade em potencial, visto que consegue transmitir ao “leitor amigo” a epistemologia do olhar ciumento que move sua escrita de memórias (ROCHA, 2013). Mesmo baseando sua narração em uma retórica composta não por fatos concretos, mas por suas convicções, o narrador de *Dom Casmurro* mostra a destreza da hipertrofia subjetiva quando simula “estabelecer com o leitor uma relação de igual para igual” (ROUANET, 2007, p. 41).

De fato, a subjetividade aproxima o leitor do texto narrativo pela impressão de estar diante de um discurso que se desenvolve a partir dos conhecimentos que também são compartilhados entre ele e o narrador, uma vez que o memorialista, assim como o narratário, não tem acesso ao interno dos seus personagens. Por isso, essa falta de informação é transformada na sugestão provocada pela sensação da lembrança que, como enfatiza Bentinho, “não fica longe da verdade” (ASSIS, 2016, p. 516). É certo que a hipertrofia subjetiva shandiana remete à malícia que os narradores utilizam na trama narrativa para consolidar sua posição de hierarquia, mas em Machado de Assis, principalmente em Bentinho e no conselheiro Aires, ela é utilizada também para legitimar o pacto de autenticidade que os apresentam como autores

ficcionais de uma memória que mimetiza por uma retórica verossímil a extensão afetiva e singular das vivências pessoais. Diferente de Brás Cubas, que, de acordo com Baptista (2003), na categoria de *post-mortem*, “não remete para particularidades da sua vida nem se funda na autenticidade do discurso que narre” (BAPTISTA, 2003, p. 178).

Nesse âmbito, faz-se importante ressaltar como em Bentinho e em Aires há uma exposição explícita da composição memorialística simultânea à narração. O que acaba por revelar, em termos bentinianos, o estado “cru” das memórias, que tende a esboçar uma aparência inacabada à escrita desses narradores, que, assim como os artistas inexplicáveis, aqueles a que Aires se refere em *Esaú e Jacó*, “pintam sem acabar de pintar” (ASSIS, 2012, p. 39). Assim, divulgando a incapacidade de dominar o real na versão do que Nietzsche (1991, p. 33) conceitua como a “coisa em si”, as vozes narrativas de *Memorial de Aires* e de *Dom Casmurro* confirmam a subjetividade como a maneira mais coerente de alinhar a esfera da experiência existencial à escrita literária, já que, como bem afirma Bentinho, “nem tudo é claro na vida ou nos livros” (ASSIS, 2016, p. 554). Isso, porque, tal qual as memórias de ambos, a vida também se arquiteta no constante *devir*. E tanto Aires quanto Bentinho recuperam esse extrato metamorfoseante na inscrição, quando compõem capítulos de dimensões variadas, mostrando que, pela subjetivação, os relatos de segundos podem virar horas ou de anos podem ser resumidos em dias na tentativa de emoldurar os acontecimentos pela linguagem em que tudo se torna “contraditório e vago” (ASSIS, 2016, p. 279).

Ainda dentro dessa percepção da hipertrofia shandiana da subjetividade que permeia as autoridades narrativas de Brás, Bentinho e Aires, recobra-se aqui a associação dessa propriedade com a classe mais antiga da tradição literária, a chamada sátira menipeia, já ressaltada neste estudo. Agora, ela é revisitada nessa parte da discussão, a fim de abordar a ideia de kataskopos, que é uma das características centrais da formação do narrador emulador dessa tradição. O kataskopos faz parte dos preceitos que definem o olhar do narrador como um ponto de vista de um “observador distanciado, que como um espectador distanciado, que, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão-de-mundo” (SÁ REGO, 1989, p. 45-46). Nota-se, nesse sentido, que em *Memórias póstumas*, em *Dom Casmurro* e em *Memorial*, os narradores incorporam essa perspectiva distanciado para deflagrar por meio da memória a dicotomia que irá separar o *eu-narrador* do *eu-narrado*,

corroborando para a implementação do autor suposto que, de acordo com Baptista (2003, p. 363) “é mesmo definido por esta dupla injunção, ao cabo paradoxal”.

Assim, percorrendo pelo tortuoso caminho da solidão narratológica, Brás, Bentinho e Aires configuram-se como típicos homens da montanha que carregam uma visão ampla, distanciada e solitária não só do outro, mas de si. Sobre o afastamento temporal, moral e psicológico formado por essa cápsula kataskópica, que difere a entidade narrativa machadiana daquela que é produto de sua narração, Sá Rego (1989) comenta que:

Em todos estes narradores dessa segunda fase se observa, portanto, um maior ou menor distanciamento com relação aos fatos narrados, distanciamento aliado a uma grande autoconsciência do processo narrativo. Entre eles, vários críticos já perceberam que há uma relação comum: ao colocar entre o narrador, a narração e os fatos narrados um afastamento irônico, Machado assume em seus últimos romances uma posição narrativa de quem vê o mundo do alto, de um ponto de vista superior (SÁ REGO, 1989, p. 120-121).

Percebe-se, portanto, que a posição privilegiada dos Kataskopos vislumbra nas memórias de Machado de Assis um diálogo com a disposição de soberania da hipertrofia subjetiva, que resulta nessa capacidade do *eu-narrador* de objetificar a figura do *eu-narrado* sobre seu jugo de autoridade. É o que acontece em Brás Cubas, onde o autor começa a explorar de maneira radical o teor memorialístico, quando abusa da condição de onipotência e onipresença de defunto-autor para expor as opiniões que o seu *eu-narrado*, limitado pela conservação de um *status* moral e social, silencia em vida, como ele mesmo esclarece ao leitor:

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obriga 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. Mas, na morte, que diferença! Que desabafo! Que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-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 (ASSIS, 2016, p. 69).

Vê-se que a morte que desobriga Brás Cubas da hipocrisia das relações sociais é o que o distancia do eu das vivências. Algo parecido com o que faz Bentinho ao usar

a velhice e a casmurrice para acrescentar, a partir do que ele chama de “fantasmagoria de alucinado” (ASSIS, 2016, p. 628), a patologia que deforma as lembranças do seu eu da juventude, especificamente as que se debruçam sobre a figura de Capitolina. Já em Aires, diferente desses dois narradores, a instauração dessa superioridade, conforme Baptista (2020), aparece estremeçada. Isso, porque, em determinados momentos, ainda que pela distensão mínima do tempo da experiência e da narração, há uma inversão em que o *eu-escrito* apresenta mais liberdade e segurança que este *eu-escritor*, que suplica ao papel que não recolha tudo que a sua pena tenta descrever e pintar, como será visto mais adiante.

As evidências dessas dualizações que mostram, além da distensão temporal, a barreira identitária que diferencia o eu que narra do eu narrado nos narradores memorialísticos machadianos, servem aqui ao propósito de denunciar essa escrita autobiográfica que dissimula a busca pela unidade do eu. Embora, na verdade, seja incentivadora das distinções. E isso se dá porque as oposições que formulam o campo da existência do *eu-narrador* e do *eu-narrado* representam uma linha intransponível, já que esse *eu-narrador* supostamente alcança o plano empírico como pseudoautor, enquanto *eu-narrado*, assim como as personagens, finda sua jornada existencial no papel em branco.

Dessa forma, a autonomia garantida por Machado de Assis a Brás Cubas, a Bento Santiago e ao conselheiro Aires para que sejam porta-vozes das suas próprias produções desvela uma construção retórica, que se apropria da posição privilegiada da hipertrofia subjetividade shandiana para validar o discurso narrativo. Isso fica mais perceptível em Bentinho e em Aires, que tangenciam sua autoria, segundo Baptista (2003), nos traços individualizantes que elevam a verossimilhança de suas obras além do prisma ficcional. É o que ambos transparecem quando resolvem construir suas memórias a partir da inteligibilidade, que, sustentada pelo teor sensível, corrói a objetividade e a busca por uma representação totalitária do mundo. Assim, Aires, usando a escrita para fugir ao tédio da aposentadoria, e Bentinho, para externalizar os fantasmas que cercam sua monotonia existencial, se revelam como verdadeiros shandianistas, ao embarcarem nos caprichos proposto pelo imaginário autorreferencialista de suas memórias (ROUANET, 2007).

Vê-se que nessa produção particularizada de Aires e Bentinho está o prenúncio da crise do narrador como essa instância narrativa, conforme Friedman (2002), de conhecimento ilimitado, uma vez que agora os acontecimentos e as personagens não

estão mais dispostos e nem podem ser acessados em sua totalidade e interioridade. Apesar de que em Brás, a hipertrofia subjetiva esteja ligada também a compreensão do tempo e do espaço pela limitação do seu olhar individual, ele está sustentado pela morte que garante seu status de senhor absoluto da narração, como comenta Rouanet:

Com a morte, Brás alcançou a edição definitiva, e com o conhecimento total, impossível aos mortais que devem ainda aguardar o saber contido nas edições futuras. Ele agora pode distinguir entre a verdade e a aparência, devassando de si mesmo e nos outros todas as motivações subalternas subjacentes às ações elevadas (ROUANET, 2007, p. 52).

Diferente dessa divindade de Brás, em Bentinho e em Aires a inscrição se humaniza porque ambos ainda fazem parte do fluxo da vida que os sentencia à condição de seres limitados pela linguagem e pela existência finita e incerta. O que reverbera no ato de composição errática, já que Aires não sabe o que irá anotar amanhã e nem sabe se irá estar vivo para anotar. Em parte, essas são as mesmas inseguranças que pairam Bento, porém, diferente do conselheiro, o narrador casmurro sabe o que irá narrar, embora tente camuflar como apenas rasgos da casualidade. Essa dissimulação fica clara quando o próprio Bento afirma ao leitor que a monotonia foi o incentivo da sua transcrição.

Ainda na esteira dessa discussão, percorrendo as extensões estéticas e estruturais que carregam a forma literária dos memorialistas machadianos, é importante ressaltar a ambientação filosófica que compreende as dimensões existenciais que amparam a linguagem narrativa desses narradores. Entre as principais está, segundo Rouanet (2007), a pascaliana, que se assenta na natureza dupla do homem como ser “meio bestial” e “meio angelical”. Essa dualidade permite observar que, na obra machadiana, nenhum dos narradores vislumbra um caráter definido/unificado, porque comumente estão no entremeio da moral, do costume, da sociedade e das relações. Levando para a linguagem narrativa essa dicotomização, estaria incorporada à apreensão da coexistência dos imperativos que confronta o eu das *aparências* com o eu que se aflora na *essência*.

É certo que, Pascal, como bem alerta Brás Cubas, “não admitia simultaneidade das duas naturezas” (ASSIS, 2016, p. 154). Contudo, em Machado, elas passam a compartilhar o mesmo espaço nas memórias. E isso se torna possível porque, na escrita memorialística, o eu-escritor, distanciado do seu objeto narrado, fica à

disposição de uma subjetividade reveladora. É o que mostra Bentinho ao desconstruir a imagem de ingenuidade do seu eu da juventude, no momento em que confessa que esse, em um suspiro de desespero para livra-se do seminário, chega a desejar a morte de D. Glória, sua mãe. Percebe-se que, em Bentinho, a tese pascaliana está associada à hipertrofia da subjetividade emulada do shandismo e que nele é volvida nessa capacidade de ver e explorar com supremacia e sem ressalvas à interioridade do seu *eu-narrado*.

Já em Aires, verifica-se que essa confluência de espíritos é construída de forma engenhosa, uma vez que o contato do seu caráter angelical de conselheiro e amigo de todos com o bestial fica restrito à escrita. Tal relação pode ser observada na anotação que o personagem-autor revela o que gostaria de ter dito de fato ao barão de Santa-Pia, pai da viúva 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 (ASSIS, 2016, p. 246-247).

Observa-se, então, que a inscrição íntima das memórias permite que Aires manifeste a essência dos desejos de um eu que ainda é movido pela aparência de uma imagem moral e ética intocáveis. Nesse sentido, fica claro que, pela escrita, o eu-escritor do conselheiro se entrega à subjetividade da hipertrofia, que o liberta das conveniências sociais impostas ao seu eu-escrito. O que corrobora para que se perceba as memórias de Aires como o desnudamento dessa “verdade íntima e pura” (ASSIS, 2016, p. 247) do ser que escolhe a confissão sentimental desbastada à racionalização dos fatos.

Outro filósofo que emerge nessa dissertação para tencionar as vivências do eu das memórias de Machado de Assis é Arthur Schopenhauer, a quem o autor carioca espelha-se para refletir sobre a “vontade de vida” que gravita entre amor e a morte. Temas que são recobrados nesta discussão por nuclearem os conteúdos memorialísticos dos narradores que compõem as obras tomadas como objetos deste estudo. Desse modo, pode-se notar que, nessas obras, Machado de Assis se apropria da ideia de amor schopenhaueriana, do desejo como provocador da luta pela

conservação da espécie humana, para desmitificar a ideia do amor romântico dos romances folhetinescos e evidenciar nessa conexão, supostamente afetiva:

o fato de que por mais objetiva e sublime que possa parecer essa admiração, todo estar-enamorado tem em mira unicamente a procriação de um indivíduo de determinada índole, logo se confirma por não ser o essencial a simples correspondência amorosa, mas a posse, isto é, o gozo físico (SCHOPENHAUER, 2000, p. 10).

O amor, diante dessa lei de conservação, passa então pelo prisma de que as relações entre os sexos opostos estão sujeitas, não somente às vontades do ser em si, mas também às pretensões biológicas que, ilusoriamente, fazem o indivíduo acreditar que está satisfazendo sentimentos individuais, quando, na verdade, está tecendo a estrutura natural que leva à perpetuação da sua existência através de outro ser. Apoderando-se dessa definição do amor ato de continuação da vida, Machado confronta as tensões amorosas delineadas por seus narradores de memórias, porém, sob o estigma da “vontade de vida” que não se realiza, uma vez que nenhum deles, na ironia de Brás Cubas, transmitiu “a nenhuma criatura o legado da miséria humana” (ASSIS, 2016, p. 205).

E é a partir dessa “inutilidade natural” que Brás, Bentinho e Aires passam a enxergar a morte como o aniquilamento total do curto e incerto espaço de tempo que define a existência deles na terra. O que acaba por imprimir uma condição niilista nesses memorialistas, pois, conforme Schopenhauer (2000), o homem não suporta a falta de finalidade na natureza, o que, de certa forma, é transmitido nos desabafos de Bentinho quando afirma que: “a princípio doeu-me que Ezequiel não fosse realmente meu filho, que me não completasse e continuasse” (ASSIS, 2016, p. 635). Já no caso de Aires, na exposição de que “nenhum dos meus filhos saiu do berço do Nada” (ASSIS, 2016, p. 297). A melancolia que atravessa a tradução subjetiva de Aires e Bentinho, dessa vida “vazia” de significados diante do que pode ser visto como um “fracasso amoroso”, conjuga em ambos uma condição de modernidade, na qual só resta ao homem, em uma visão menipeia, solidão, sombra e esquecimento (SCHÜLER, 2018).

Nota-se que, para comunicar essa proximidade entre morte e vida, assim como a desarmonia gerada por ela, nesses autores ficcionais, Machado passa a pensar na linguagem da memória como um estratagema filosófico pelo qual o homem pode estruturar a representação da existência em suas limitações. O que o faz perambular

na insistente tentativa de superar a impossibilidade de significação do mundo, mas reconhecendo nessa mesma incapacidade a maneira mais coerente que ele tem para ressignificá-lo. Por isso, o escritor de *Dom Casmurro* apropria-se da perspectiva cética de Montaigne, supracitado no início do capítulo anterior, que vê na insuficiência da linguagem o fruto da subjetividade do eu que se ocupa com a essência e não com as descrições de suas ações, pois tem consciência de que essa é a única forma de transpor o abismo entre ele e o mundo, como comenta Bentinho:

Eu confessarei tudo o que importar à minha história. Montaigne escreveu de si: *ce ne sont pas mes gestes que j'écris; c'est moi, c'est mon essence*. Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convidando à construção ou reconstrução de mim mesmo (ASSIS, 2016, p. 544, grifos do autor)

Desse modo, vê-se que o diálogo com a corrente montaigneana revela a disposição da memória como um dispositivo literário que se abdica da função de ser a tradução da realidade em si para incorporar a individualidade subjetiva como a principal forma de interpretar e produzir a si e ao universo. Com isso, Machado consegue mostrar em Aires e em Bentinho a escrita literária que se volve em produção cronotópica e existencial fraturada, que se nega a capturar ou ler a vida em uma dimensão formal, completa e uniforme.

Assim, este estudo ancora-se na ideia de que, nesses autores ficcionais, a linguagem da memória é promovida pela deformação da realidade, que, agora, se apresenta sob um imaginário constituído pelas vivências arquitetadas a partir da seleção prévia e particular do eu. Intervenções essas que ficam expressas na condição de cada um dos memorialistas de Machado, que tentam transcrever apenas aquilo que convêm às suas narrações, como transparece Aires ao constantemente advertir seu “papel amigo” que “não recolha tudo que escrever esta pena vadia” (ASSIS, 2016, p. 245). Porém, apesar das insinuações de depuração da memória, é sabido que nem a escrita desse último narrador machadiano e nem a de Bentinho passam por um rigoroso processo de higienização, pois, como será analisado no próximo capítulo deste trabalho, são elaboradas na imprevisibilidade do memorialismo que se fomenta na contingência da subjetivação.

Depois de resgatar algumas das tradições literárias e das correntes filosóficas que plasmam o horizonte ficcional dos narradores de memórias de Machado de Assis, faz-se necessário entrever, de um modo mais específico, as categorias estéticas e

estilísticas que consubstanciam o uso da memória em cada um dos memorialistas machadianos. Isso, porque, apesar dos narradores ficcionais compartilharem do mesmo modelo, parafraseando Brás Cubas, é uma taça que leva outros vinhos, pois cada um está envolvido em um tecido memorialístico diferente. O que influencia na maneira como esses sujeitos protagonizam e observam a si e o universo ao seu redor, como já foi salientado neste subtópico.

### 3.2 BRÁS CUBAS: A FANTASMAGORIA NARRATOLÓGICA

*Eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor.*

(Brás Cubas, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*)<sup>4</sup>

Brás Cubas é a figura do defunto-autor a quem Machado de Assis deposita a primeira intervenção da memória na sua produção narrativa. Nesse narrador, elaborado aos moldes shandianos, como já foi apresentado por este estudo, observa-se que a memória é um artifício literário pelo qual ele, do além-túmulo, consegue estruturar e apresentar todas as vivências terrenas protagonizadas pelo seu eu enquanto ser finito, por meio da escrita do que pode ser considerado o romance da sua vida.

De fato, toda a narração do defunto autor passa pelo crivo da memória que, sustentada pela linguagem subjetiva que atravessa o humor, a ironia e o pessimismo, demarca a dicotomia entre o eu que narra “no outro mundo” (ASSIS, 2016, p. 23) e o eu-narrado. Percebe-se, com isso, que esse distanciamento entre o *eu-narrador* e *eu-narrado* contribui para consolidação de uma categoria narrativa em que Machado, como enfatiza Meyer (1982), apresenta um eu fantasiado de si mesmo. Configuração que permite Brás Cubas, com suas memórias escritas com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 2006, p. 13), projetar um estilo de narrador que marcou não só uma inovação à carpintaria machadiana, mas a literatura nacional, como dito anteriormente.

Ao pensar sobre essa autonomia imposta pela introdução da memória em Brás, retorna-se aqui a ideia discutida no primeiro capítulo deste trabalho sobre o romance

---

<sup>4</sup> (ASSIS, 2016, p. 25).

memorialista machadiano representar a quebra da dinâmica tradicional realista da narração ficcional como tradução ou cópia do real. Isso, porque a memória, nessa obra do defunto-autor, segue a condição fenomenológica (PASSOS, 2007), apresentando-se como um recurso estruturante que se consolida como um antídoto ao método descritivo-explicativo que se cerca da linearidade e objetividade para construir um imaginário centrado na criação do eu. O que recobra a observação de Paz (2012), quando diferencia o trabalho de inscrição do romancista do rigor e da racionalidade do realizado pelo filósofo e pelo historiador. O ensaísta mexicano ressalta o fato de que:

O romancista não demonstra nem conta: recria um mundo. Embora seu ofício seja relatar um acontecimento – e nesse sentido se parece com o ofício do historiador –, o que lhe interessa não é contar o que houve, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso, ele recorre aos poderes rítmicos da linguagem às virtudes transmutativas da imagem. Toda a sua obra é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos e almas (PAZ, 2012, p. 231).

Nota-se que essa tradução de Paz sobre a essência da linguagem do romance como libertação do racionalismo, pelo ritmo e imagens promovidos pela recriação e não pela reprodução, dialoga de forma direta com os aparatos da linguagem que Machado passa a propor a partir de *Memórias póstumas*. Isso, porque a linguagem passa a ser construída pela subjetividade que plasma o mundo na territorialidade de um eu que vê na arte de narrar a forma de conceber a essência de suas vivências. É o que confirma o próprio Brás Cubas quando adverte a curiosidade do leitor sobre detalhes de sua viagem à Europa:

Já agora não digo o que pensei dali até Lisboa, nem o que fiz em Lisboa, na península e em outros lugares da Europa, da velha Europa, que nesse tempo parecia remoçar. Não, não direi que assisti às alvoradas do Romantismo, que também fui fazer poesia afetiva no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida” (ASSIS, 2016, p. 66).

Vê-se que Brás, nessa passagem, ironiza o romance que se ancora na precisão dos acontecimentos, ao passo que também sintetiza a máxima da escrita das memórias machadianas de silenciar o que é somente acessório enquanto prioriza o núcleo das experiências daquele que o transcreve. Como já dito, esse esfacelamento

da linearidade causal é um dos elementos mais importantes na construção da obra machadiana e sua crítica aos moldes naturalistas de escrita que o antecede.

Desse modo, é pertinente retomar a hipertrofia da subjetividade shandiana, que garante a Brás Cubas a autonomia soberana de um narrador de memória que tem o poder de inverter, acrescentar, suprimir e resumir os fatos de sua narração (ROUANET, 2007). Por isso, a digressividade, a fragmentação e a subjetivação do tempo e do espaço passam a ser artifícios narratológicos da linguagem memorialista desse narrador, que encontra na morte a liberdade para construir a partir de um “ângulo singular e exclusivo [...] a retrospectiva da sua existência e experiência” (CASTELLO, 1969, p. 118). O que implica na observação das particularidades que permeiam a formação dele como autor ficcional, não ancorada na sua enunciação retórica como um estatuto de veracidade, a exemplo de Bentinho e Aires, visto que Brás, como ele mesmo coloca, não é um autor defunto, mas um defunto autor, que, conforme Baptista (2003), usa essa condição insólita para contemplar mais a humanidade e a literatura do que a própria vida. Esse espectro fantasmagórico de um defunto-autor que desenvolve suas lembranças desde o além-mundo, estreia a complexidade desses narradores memorialísticos que permeiam *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*.

### 3.3 BENTO SANTIAGO: A RETÓRICA PATOLÓGICA

*Se eu me ativer só à lembrança da sensação, não fico longe da verdade.*

(Bento Santiago, em *Dom Casmurro*)<sup>5</sup>

Na escrita de Bento Santiago, o Dom Casmurro do Engenho Novo, a memória se materializa como o ponto norteador do deslocamento existencial promovido, em termos temporais shandianos, pelo *flashback* em que *eu-narrador* reproduz no presente as vivências pretéritas, experienciadas pelo seu *eu-narrado*. Assim, pretendendo “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2016, p. 444), Bentinho, diferente de Brás Cubas, que apresenta uma retrospectiva completa da sua existência, busca reviver em suas memórias registros

---

<sup>5</sup> (ASSIS, 2016, p. 516).

particulares da sua vida, que justificam as factuais que culminaram na sua condição de homem de “hábitos reclusos e calados” (ASSIS, 2016, p. 443).

Partindo desse pressuposto, pode-se evidenciar que o memorialismo em Bentinho alcança uma contingência retórica sentimental e individualizada, que secundariza a visão objetiva do mundo em favor de uma projeção pautada na extrema subjetividade do eu que decide: “deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo” (ASSIS, 2016, p. 445). Nessa perspectiva, observa-se que, em Bentinho, Machado de Assis consegue fazer da memória um dispositivo literário que potencializa a autonomia da narrativa, anulando sua presença como autor efetivo para confabular nesse narrador memorialista um autor ficcional que se legitima através das constantes exposições do processo composição. Como fica explícito nas condições que o levam à escolha do título da obra:

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto (ASSIS, 2016, p. 443).

É sabido que o nome próprio é uma das características que tradicionalmente marcam a escrita autobiográfica. Ao escolher não o nome, mas a alcunha de Dom Casmurro, Bentinho acaba acentuando ao leitor a singularidade e a informalidade que assumem as memórias em sua obra. Dessa maneira, angariando a posição privilegiada assentada na hipertrofia da subjetividade, isto é, a narração em primeira pessoa, Bentinho se revela não só como narrador, mas como um autor suposto. Com isso, na busca de convencer o leitor sobre aquilo que poderia ser a culpa de Capitu, ou apenas, como ele posteriormente define, a “fantasmagoria de alucinado” (ASSIS, 2016, p. 628), o memorialista se ampara em uma retórica que, em embargos shandianos, “quer persuadir os outros de sua verdade” (SANTIAGO, 2000, p. 40).

Nesse sentido, este estudo passa a pensar Bentinho-autor como uma figura quixotesca moderna, que leva o leitor a interpretar um mundo plasmado a partir da consciência patológica de um homem ciumento, que, em sua condição limitada, se torna refém das sensações que permeiam as aparências. É justamente essa doença

do ciúme que tangencia a construção de Capitu, de modo que o narrador busca, pela sua subjetivação da memória, apresentar sua narrativa de contaminação sobre o leitor. Isso, ainda que Bentinho, nos últimos capítulos do seu livro, chegue a sugerir a desautorização dessa deformidade sentimental quando confessa que esteve (i) “a pique de crer que era vítima de uma grande ilusão” (ASSIS, 2016, p. 628); (ii) e logo depois, enquanto olhava para Ezequiel, a quem só se referia como espectro do seu amigo Escobar, proferindo que: “de envolta, lembravam-me episódios vagos e remotos, palavras, encontros e incidentes, tudo em que a minha cegueira não pôs malícia, e a que faltou o meu velho ciúme” (ASSIS, 2016, p. 629-630).

Percebe-se, assim, que, embora essas divagações sejam *flashes* de lucidez que denunciam as distorções sofridas pelo discurso narrativo do *eu-narrador*, elas também acabam reafirmando a supremacia subjetiva empregada por esse autor ficcional ao longo da obra. O que faz com que essas memórias sejam apresentadas como um produto singular de uma retórica que mergulha no próprio eu para remontar, por meio da linguagem da abstração a si, o outro, o tempo, os espaços e as situações como reflexos intrínsecos à sensibilidade da sua rememoração. Logo, em Bentinho, essa autonomia na concepção das imagens narrativas, garantidas em sua essência pela hipertrofia da subjetividade, se torna o modelo de um imaginário particular que induz a percepção lírica das memórias. Uma vez que a realidade objetiva passa a ser negada pela consciência individual de um memorialista que usa sua condição de, em termos adornianos, “ser-em-si” da linguagem para compor a verossimilhança de sua inscrição, para além da *mimesis* instituída nos moldes de produção naturalista-positivista da organização da memória.

Como já foi abordado neste estudo, o lírico é retomado nesse trabalho não como um gênero, mas como uma ferramenta estética que qualifica as memórias que fogem, nas palavras de Hugo Friedrich (1978), à decifração racional e científica do mundo. Por isso, nas memórias de Bentinho, a subjetividade individual do *ser* e do *sentir*, que se reclusa a construir uma escrita como um espelho formal da vida com “documentos e datas” (ASSIS, 2016, p. 445), é observada nessa discussão como uma analogia poética que mimetiza as “sensações passadas” (ASSIS, 2016, p. 528).

Em uma leitura mais atual sobre a formação do discurso memorialístico de Bentinho, o professor João Cezar Rocha (2013) sustenta a tese de que a elipse é o centro da retórica confabulada em *Dom Casmurro*, já que esse romance deposita em cada leitor a versão final do que foi ocultado e sugerido pelo *eu-narrador*. Essa

observação de Rocha (2003), neste estudo, torna-se importante para compreender as dimensões particulares que corporificam a hipertrofia da subjetividade shandiana em *Dom Casmurro*. Assim, entende-se que pelas lacunas do discurso, como o eu-protagonista, o leitor também ganha livre arbítrio, ainda que dissimuladamente, para enveredar na marcha narrativa que não completa sua volta sem o seu auxílio. Por isso, Rocha (2013) coloca a narrativa de Bentinho como o exemplo efetivo da aproximação da escrita memorialista machadiana com a do velho testamento, em que nada é sólido, tudo está sempre sendo profetizado e ocultado, porque não há certeza de que Capitu traiu Bentinho, assim como não se tinha certeza de que o Verbo se tornaria carne.

Portanto, nas memórias de Bentinho, se consolida a simbologia da escrita literária, que evoca um universo sem respostas. Assim, o enigma da Esfinge de Tebas ressurge no discurso memorialístico bentiniano que, assim como os olhos e o sorriso de Capitu, se mostra indecifrável, porque a tentativa de decifrar significa ser devorado pelas armadilhas retóricas construídas pelo *eu-narrador*. Por isso, a libertação dos leitores vem da incerteza que inquieta, mas conforta, pois, como os vermes que Bentinho recolhe dos livros antigos, não precisam amar ou detestar seu livro, apenas lê-lo.

### 3.4 CONSELHEIRO AIRES: A ESCRITA DIPLOMÁTICA

*Gosto de ver e antever, e também de concluir.*  
(José da Costa Marcondes Aires, em *Memorial de Aires*)<sup>6</sup>

Entre os narradores memorialistas machadianos, o conselheiro Aires é o que se mostra mais distanciado da dinâmica memorialista que envolve Bentinho e Brás Cubas. Isso, porque, no personagem-autor, a memória não se formula pela retomada da linha retrospectiva da sua trajetória existencial, mas pela escrita que mescla as observações cotidianas do presente vivido por ele, a viúva Fidélia, a mana Rita, o casal Aguiar, o jovem Tristão e o seu criado José com as digressões e as lembranças do seu *eu-passado*. Outra particularidade desse último memorialista, além da estrutura de diário da sua narração, que desautoriza em parte a leitura da obra como

---

<sup>6</sup> (ASSIS, 2016, p. 307).

propriamente um romance, é a apresentação simultânea desse narrador como autor e único leitor da obra:

Não seriam grandemente interessantes, mas eu tenho a alma feita em maneira que dou apreço ao mínimo, uma vez que seja sincero. Não diria isto a ninguém cara a cara, mas a ti, papel, a ti que me recebes com paciência, e alguma vez com satisfação, a ti, amigo velho, a ti digo e direi, ainda que me custe, e não me custa nada (ASSIS, 2016, p. 317).

Ainda que a autoleitura possa se configurar em Aires como um fingimento narrativo, é certo também que ela não deixa de manifestar a autoridade oferecida pela hipertrofia da subjetividade, que, dentre as autonomias de produção e recepção da obra em primeira pessoa, possibilita o narrador até a escolha de não ser lido. De fato, assim como Bentinho, a inscrição memorialista de Aires reproduz uma condição de singularidade ao se mostrar como um projeto em construção. Uma vez que, como já dito nesta discussão, esses narradores não apresentam só memórias, mas um eu-escritor produzindo na qualidade de errata pensante as reminiscências em paralelo à narração, como se nota abaixo:

13 julho  
sete dias sem uma nota, um fato, uma reflexão; posso dizer oito dias, porque também hoje não tenho que apontar aqui. Escrevo isto só para não perder longamente o costume. Não é mau este costume de escrever o que se pensa e o que se vê, e dizer isso mesmo quando se não vê nem pensa nada (ASSIS, 2016, p. 267).

O conselheiro Aires apresenta a escrita de “calor do momento” que sustenta suas memórias, na qual é expressa a espontaneidade que gerencia e singulariza sua condição de memorialista, pois diferente de Brás e Bentinho, além da curta distância entre a vivência e a narração, ele não domina plenamente os conteúdos da sua escrita (BAPTISTA, 2003). Com isso, de um modo singularizado, a memória em Aires acontece no processo em que ele abdica da escrita ensimesmada do eu autobiográfico para inscrever sobre o universo, que desponta ao seu redor como um contemplador que tenta apreender na escrita a vida que acontece no instante-agora do presente. Isto é, enquanto os narradores de *Memórias Póstumas* e de *Dom Casmurro* se mostram como verdadeiros césores da narrativa por reconhecerem os fatos recobrados, Aires se comporta como, em uma adjetivação próxima ao poeta baudelairiano, *flâneur* que na “sede de gente viva, estranha, qualquer que fosse,

alegre ou triste” (ASSIS, 2016, p. 72) encontra nos passeios diários pelas ruas do Rio de Janeiro a matéria de suas “páginas de vadiagem” (ASSIS, 2016, p. 271).

Todavia, essa agoridade da composição não impede que os acontecimentos narrados sejam submetidos ao filtro da memória, que, por sua vez, faz com que o sistema datado da escrita diarística apareça sobreposto pela soberania subjetiva do *eu-narrador*, que seleciona e modifica o modo de externalizar os fatos. Dessa forma, pode-se ver que, em Aires, Machado patenteia uma nova forma do uso da hipertrofia shandiana, que acaba renunciando a narração do romance do século XX, em que, segundo Adorno (2003), o narrador e o leitor simulam ter o mesmo nível de conhecimento sobre os acontecimentos narrados.

Com isso, percebe-se que a transcrição do conselheiro Aires é a consolidação de um ponto de vista particular, que estabelece a substância das memórias nas “circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões” (ASSIS, 2016, p. 219) de um *eu*, que usa a sugestão e a imaginação como válvula de escape à incapacidade de representar a si e ao que está diante de si de forma totalitária e isenta de ambiguidades. É o que esse autor ficcional estabelece em vários momentos da escrita ao se deparar com situações nas quais a própria impossibilidade de tradução exata se torna a única forma de se comunicar os fatos. Uma amostra disso se evidencia no registro em que ele busca expressar o estado de Tristão perante a figura de Fidélia: “Não ponho aqui o sorriso porque foi uma mistura de desejo, de esperança e de saudade, e eu não sei descrever nem pintar. Mas foi, foi isso mesmo que aí digo, se as três palavras podem dar ideia da mistura, ou se a mistura não era ainda maior” (ASSIS, 2016, p. 309, grifo nosso).

A sugestão é o que marca discurso memorialístico de Aires, que, apesar da aparência “simplesmente simples” (ASSIS, 2016, p. 264), é carregado de analogias artísticas e literárias que tornam a leitura um labirinto enunciativo. Isso, em razão de Aires, não sabendo descrever e nem pintar a existência, recorrer à essência que oferece possibilidades e não definições. O que permite que ele compartilhe a fórmula da hipertrofia shandiana, deliberativa da representação ficcional, assim como ocorre em Bentinho, “na escrita de um livro truncado” (BAPTISTA, 2020, p. 129), que caminha no lado inverso das formas fixas da composição literária.

Posto isso, é fundamental observar as propriedades que envolvem essa linguagem fomentada na liberdade da inteligibilidade e voltada à sensibilidade, em detrimento de uma envergadura racionalista esquematicamente formalizada. O que

torna possível, dessa maneira, constatar em Aires uma subjetividade que, na individualidade, se mostra propulsora da verossimilhança de uma retórica que o legitima como autor suposto, mas, além disso, configura em suas memórias uma auratização lírica, não no sentido do acoplamento do gênero lírico na narrativa romanesca, mas no processo de subjetivação dos narradores memorialísticos na manipulação da própria memória.

Para contextualizar a assertiva deste trabalho sobre a dimensão lírica que assumem as memórias de Aires, é preciso recobrar que essa configuração, já supracitada no decorrer deste capítulo, está veiculada à oposição que a escrita da imprevisibilidade subjetiva desse autor ficcional faz ao discurso linear e objetivo do memorialismo situado em estruturas formais como a história. Fato que é ratificado na própria obra desde a “Advertência”, na qual um suposto editor denuncia o caráter informal das memórias do diplomata:

Quem me leu *Esau 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”.

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 (ASSIS, 2016, p. 219, grifo do autor).

Nessa “Advertência”, o leitor tem acesso não só às coordenadas que antecipam a narração do conselheiro Aires, mas ao pacto de autenticidade que garante a esse autor ficcional uma enunciação verossímil, uma vez que reafirma a projeção existencial dele para além da narrativa de *Memorial*. No entanto, a retomada aqui dessa parte da obra que Saraiva (1993) define como o expoente do contrato de leitura machadiano é incentivada pela divulgação das condições que acentuam a incompletude da inscrição de Aires. Ela, assim como a de Bentinho, simula apresentar as memórias em seu estado natural. Aspecto que justifica a insinuação do lírico como predicativo das memórias dessa compilação, que, diferente de *Esau e Jacó*, como elucida o editor, não se articula no rigor e no acabamento de uma obra narrativa tradicional.

Assim, recobrando não toda a sua vida, mas momentos particulares, fica claro que o memorialismo de Aires é iluminado pela liricidade, que corrobora uma escrita

que na forma estreita e desbastada promove a realidade em consonância com a desfiguração da própria identidade do eu. Já que a decomposição da esfera do vivível na transcrição do conselheiro, diplomata e sexagenário revolve-se em um reflexo, que, assim como Jacobina, do conto *O espelho* (2002), mostra a fratura do homem diante das convenções sociais.

#### **4 A CONCEPÇÃO DA FORMA MEMORIALÍSTICA MACHADIANA EM *DOM CASMURRO* E EM *MEMORIAL DE AIRES***

Diante do que já foi exposto sobre os aspectos formadores da forma memorialística machadiana ao longo deste trabalho, este capítulo, apropriando-se dos romances *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, analisa as características que inserem essas obras no lugar fronteiro de sequência e renovação da fórmula criativa iniciada nas linhas fúnebres de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Para isso, retoma-se aqui a tradição shandiana presentificada nas quatro categorias: hipertrofia da subjetividade; digressividade e fragmentação; subjetivação do tempo e do espaço; e riso e melancolia. Aspectos cofundadores que Machado de Assis utiliza como referência para o seu projeto mnemônico. Todavia, é preciso salientar que, em virtude do objetivo geral deste estudo (a exploração polos de particularidades na linguagem da memória de Bento Santiago e do conselheiro Aires), focaliza-se de maneira mais enfática as três primeiras reformulações dessa classe literária fundamentada sob os louros da sátira menipeia.

Assim, dando continuidade à análise das dimensões que permeiam esse diálogo entre a forma shandiana e a forma memorialística machadiana, observa-se como, nas narrativas de Bentinho e Aires, a memória funciona como um dispositivo literário que reafirma essa proximidade, ao passo que também fomenta um modo singular de plasmar a realidade na escrita literária. O que implica de maneira direta na construção e na percepção diferenciada do olhar do narrador, da constituição das personagens, do enredo e até das condições de produção e recepção. Elementos que, de algum modo, repercutem um desenho estrutural que realça a barreira estética e estilística existente entre a composição angariada na *autopoiese* do memorialismo, que se consubstancia na individualidade e na subjetividade do romance tradicional, findado na decifração formalizada da vida.

Dessa forma, para estabelecer uma compreensão hermeneuticamente plausível no trajeto que perpassa o tempo-espaço, o formato textual e a escolha da disposição que perfila as personagens e as situações tanto de *Dom Casmurro* quanto de *Memorial*, a análise deste estudo envereda pela identificação comparativa das divergências e convergências que singularizam o uso da memória nessas narrativas. É certo que as características da forma shandiana, já citadas, são os principais pontos norteadores dessa comparação, porém, o confronto entre a escrita casmurra de Bento

Santiago e a diplomática do conselheiro Aires não se restringem somente a elas, já que ambas representam modos distintos de apropriação da produção literária não só na esfera machadiana, mas dentro do panorama nacional.

#### 4.1 A ESCRITA ERRÁTICA DAS MEMÓRIAS: A AUTONOMIA DA SUBJETIVIDADE NA TESSITURA TRÁGICA DE BENTO SANTIAGO E DIARÍSTICA DO CONSELHEIRO AIRES

— *E como se intitula o livro?* — perguntou D. Quixote.  
 — *A vida de Ginez Passamonte* — respondeu ele em pessoa.  
 — *E está acabado?* — perguntou D. Quixote.  
 — *Como pode estar acabado* — disse ele — *se ainda a vida se me não acabou?*

(Miguel de Cervantes)<sup>7</sup>

O homem é uma errata pensante, diz Brás Cubas ao comparar a vida às edições dos livros, uma prerrogativa que foi constantemente revisitada no percurso deste trabalho, que, neste subtópico, é retomada sob a trama que valida a soberania subjetiva observada em Bento Santiago e no conselheiro Aires. Uma soberania que, apesar de shandianista nos meios de manipular e dissimular o discurso frente ao leitor, prova a incompletude que carrega a produção de si mesmo quando se ainda é parte das leis naturais que regem a vida. Assim, analisa-se aqui como a metáfora da errata pensante brasclubiniana fundamenta as nuances que particularizam e ainda adjetivam como líricas as memórias de Bentinho e do conselheiro, enquanto os revelam como grandes confabuladores da dinâmica existencial.

Para isso, a princípio, parte-se da ideia de que a errata é instaurada em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires* pela escrita espontânea das memórias. Isto é, pela linguagem que não corresponde a uma descrição definitiva, formal e totalitária nem do eu e nem da sua realidade, já que as memórias se encontram em processo de produção. Algo que é exemplificado na insurgência contínua de palavras, capítulos, relatos e digressões que ilustram indícios de desvios e autocorreção tanto na escrita de Bentinho quanto na de Aires, que também terminam definindo os romances dessas autoridades ficcionais como “inacabados”, uma vez que, como enfatiza Baptista (2003, p. 521), “o erro sinaliza-se, mas não se extirpa”. O que permite perceber nessas obras

---

<sup>7</sup> (CERVANTES, 2005, p. 128).

a representação quase orgânica da memória, característica que, de certa forma, não é compartilhada em *Memórias póstumas* e nem pelas demais composições ditas shandianas. Embora em *Memórias* ocorra a errância que não se dissipa na narração, Brás Cubas, na categoria de defunto-autor, mostra que a seu romance, diferente do Bentinho e do Aires, como já foi salientado, não compete mais alterações, pois “estava fechado o livro da vida” (ASSIS, 2016, p. 166).

Na seara dessa discussão, é pertinente o registro a seguir de Aires, uma marca dessa memória errática que se reverbera nos extremos de uma subjetividade, que na escrita imprevisível tenta estabelecer sua autoridade nas tensões entre “o <<onde se lê>> e o <<deve ler-se>>” (BAPTISTA, 2003, p.104, grifos do autor):

8 de abril

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, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor.

Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. Comigo, o mais que podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo; primeiro que ele chegue, virá a troça dos malévolos ou simplesmente vadios.

Escuta, 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 (ASSIS, 2016, p. 245).

Observa-se que nessa inscrição, além de apresentar a momentaneidade da escrita, adensando o teor fenomenológico na composição da voz narrativa. Aires revela a dicotomia que ampara a escrita memorialista em que eu-narrador e *eu-narrado* mostram-se em fluxos existenciais opostos, acentuado a propriedade da errata que extrapola o livro. Antes de prosseguir comentando esse registro de 8 de abril, é importante ressaltar que ele se realiza como uma reparação à anotação do dia anterior, no qual o conselheiro relata sua atitude após encontrar a viúva Fidélia e dona Carmo, na Matriz da Glória: “A pequena distância, lembrou-me de olhar para trás. [...] não pude reter a cabeça e nem os olhos” (ASSIS, 2016, p. 244). Uma ação que, segundo ele, não deveria ser confidenciada, já que denunciaria suas intenções para com a jovem viúva. O que remonta à observação de Baptista (2003), de que a errata nas obras autobiográficas machadianas adota um jogo duplo em que o livro e o homem se entrecruzam na construção de identidades que se manifestam de forma provisória, em termos brascubianianos, a cada edição.

Por isso, nota-se que tanto a exposição do ato involuntário do dia anterior quanto a retificação do dia seguinte são reações que reafirmam que as memórias de Aires se realizam na ausência de uma escrita pensada de modo rigoroso e absoluto, do contrário, tais desvios não seriam explícitos no corpo do texto. Entretanto, a incidência dessas imperfeições é o que endossa a dissolução dualizadora do eu das memórias e, ao mesmo tempo, desconstrói a hierarquia narrativa, pois evidencia a reversibilidade que estremece a superioridade do *Aires-narrador*, já que esse se mostra menos seguro do que *Aires-narrado* (BAPTISTA, 2020). O que gera um hiato na onipotência shandianista encontrada nos demais memorialistas machadianos. Embora a volubilidade seja comum no trânsito entre essas polaridades do *ser-escritor* e do *ser-escrito*, Aires, ao subalternizar a instância geradora ao objeto da narração, revela uma hipertrofia subjetiva, que se instaura em uma conotação de soberania oposta de Bentinho e Brás Cubas, cujo *eu-narrador* é o ser dominante de todo o percurso narrativo.

Ainda nessa passagem, é possível perceber dentro da expressão dual de Aires a dissimulação que envolve a categorização de *Memorial de Aires* como um diário, tendo em vista que mesmo sobre os moldes de uma escrita íntima, a narrativa contém traços que desautorizam essa performance genérica. Mas o que interessa acentuar a instabilidade que produz a identificação de *Memorial* como diário? É que nessa incerteza consolida-se a autonomia subjetiva herdada pelo shandianismo no personagem-autor, pois a indecisão de ser lido camufla a verdadeira intenção do eu-narrador diante do leitor. Por isso, a maneira como o personagem-autor se aflige ante a expectativa de leitura não passa de um simulacro que revela a volubilidade. Visto que a inquietação de Aires com a interpretação dos leitores desse episódio, após sua morte contida na passagem: “podem cuidar que te confio cuidados de amor” (ASSIS, 2016, p. 245), mostra não somente uma tentativa de controle da recepção, mas uma contradição com a proposta inicial que o deixava livre para escrever suas divagações: “Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia estas folhas de solitário” (ASSIS, 2016, p. 229).

Identifica-se nessa atitude de Aires os sintomas da mutabilidade que acompanham a posição privilegiada da composição memorialística machadiana. Em Aires, pode-se afirmar que Machado de Assis eleva a ginga capoeirista de que fala Luiz Costa Lima (1997), tentando despistar o leitor que a todo tempo é desafiado pelo fingimento que busca legitimar a autenticidade do diário-memorial. É pertinente

relembrar que no contexto literário em que se insere *Memorial de Aires*, assim como *Dom Casmurro*, havia um anseio pela escrita que compactuasse com uma leitura pontualmente próxima à realidade. Desse modo, embora Machado tenha estruturado sua escrita memorialista sobre o viés da verossimilhança como algo não necessariamente ligado ao real, ao trazer em *Memorial* um romance que se porta como uma produção extraliterária, não deixa totalmente de dialogar com a ideia de que a literatura e a realidade são planos que podem caminhar em paralelo, respeitando a complexidade de ambas – seja o aspecto linguístico da futura estética, seja a contingência da realidade objetiva. Logo, a estratégia de implantar em Aires um discurso que cultua a própria ausência de leitores só reitera a presença da hipertrofia subjetiva shandianista, que entende o leitor como marionete, que, parafraseando Bentinho, só rói o roído.

Assim, em contraposição à dinâmica de Aires, de controlar a interpretação na transitoriedade que reconhece e nega a existência do leitor, Bentinho exalta a presença do leitor, dissimulando a liberdade dele para preencher aquilo que a narração oculta nas entrelinhas, como fica expresso no excerto revisitado abaixo neste estudo:

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares; e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista. É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas (ASSIS, 2016, p. 530).

Aires camufla o desejo de ser lido, mas no caso de Bentinho é notório que a figura do leitor é essencial para sua confabulação. Ao dar sentido à metáfora de que “a vida é uma ópera” (ASSIS, 2016, p. 453), ele deixa claro que a escrita, assim como o espetáculo, necessita da plateia. Pensando nas assimetrias que gerenciam a autonomia da hipertrofia subjetiva desses memorialistas, observa-se que a sinalização da produção que se revolve na errata, ou, como coloca Baptista (2003), na errata da errata, é apenas a reafirmação de uma individualidade e de uma subjetividade que o tempo todo está a favor da verossimilhança, que, para Bentinho, “é muita vez toda a verdade” (ASSIS, 2016, p. 456). Ato que, de certo modo, ressignifica a apropriação da

forma shandiana, uma vez que mais do que simular compartilhar conhecimentos com o leitor, Bentinho oferece a ele, ainda que ilusoriamente, a função de iluminar aquilo que é obscuro em seu discurso.

Por isso, é válido retomar a reflexão de Brás Cubas que fundamenta esta discussão, por resumir em parte a autoridade que o narrador machadiano de memórias assume ao buscar reviver suas reminiscências, exercendo esta soberania em que a narrativa e o leitor permanecem à mercê da sua moda elíptica e errática de narrar:

Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer o Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes (ASSIS, 2016, p. 74).

No texto em que Machado estreia seu memorialismo, Brás Cubas ressalta o poder que a linguagem da memória concede ao homem de ser simultaneamente produtor e produto. Assim, com a metáfora da errata pensante, que pode ser vista como uma versão atualizada da teoria do devir de Heráclito, Brás justifica a hierarquia que envolve tal transição identitária. Todavia, além de pontuar essa dinâmica evolucionista, que compete na escrita literária à relação entre o *eu-narrador* e *eu-narrado*, o defunto-autor também consegue sugerir a posição reservada ao leitor dentro desse processo, no qual os vermes que representam o ceifar da vida passam a simbolizar no espaço ficcional o leitor, já que a leitura seria uma espécie morte.

Desse modo, quando Bentinho, beneficiando-se do déspota de criador, incita no leitor o preenchimento das falhas dos fatos narrados, é porque entende que a sugestão desse se finda na leitura, que, diferente de sua escrita, [...] “não poderia ser corrigida, nem melhorada, nem alterada” (BAPTISTA, 2003, p. 154). Com isso, enquanto confirma a tese das edições humanas, Bentinho desenha armadilhas retóricas para ludibriar seu leitor e potencializar sua soberania, uma vez que a omissão é uma forma de fugir ao “olhar da opinião” (ASSIS, 2016, p. 69). Algo que para Brás Cubas é dispensável, pois suas memórias se remontam em abstinência “do mundo e suas leis” (ROUANET, 2007, p. 51).

De fato, embora os memorialistas discutidos neste trabalho tracem caminhos narrativos que os reestabelecem, como Brás Cubas, senhores absolutos, em

divergência a esse defunto-autor que tece sobre a vida inteira a partir da onipotência e da onisciência que transcende à condição humana, Bentinho e Aires oferecem recortes de momentos ou contam anedotas de sua trajetória enquanto participam da dinâmica que corrige cada estação da vida. Por isso, o discurso de ambos se constitui literalmente imenso na errata produzida pela confecção de um eu do narrador que se descobre, assim como sua escrita, em processo de construção. É certo que em Bentinho a expressão da errata é mais acentuada que Aires, visto que o autor ficcional ensaia sua escrita errática desde o título da obra, como já foi exemplificado anteriormente. O fragmento a seguir é um exemplo dessa predileção que revela o estado “cru” no qual se manifesta a produção literária de Bento Santiago:

Tinha então pouco mais de dezessete... Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. Um dos sacrifícios que faço a esta dura necessidade é a análise das minhas emoções dos dezessete anos. Não sei se alguma vez tiveste dezessete anos. Se sim, deves saber que é a idade em que a metade do homem e a metade do menino formam um só curioso. Eu era um curiosíssimo, diria o meu agregado José Dias, e não diria mal. O que essa qualidade superlativa me rendeu não poderia nunca dizê-lo aqui, sem cair no erro que acabo de condenar; a análise das minhas emoções daquele tempo é que entrava no meu plano (ASSIS, 2016, p. 580).

A interrupção da continuidade da narração por Bentinho emerge como um ensejo que denuncia a autoridade centralizada na subjetividade de um eu que não está alheio ao conteúdo de sua narração, do contrário não saberia que está no meio da escrita. Essa forma de compor a própria subjetividade e as memórias que a compõem demonstra a complexidade da forma machadiana de compor a narrativa memorialística. Apesar de teóricos como Santiago (2000) afirmarem que o meio do livro é um limite que não deveria existir, uma vez a obra está em processo de composição, dentro desta análise, que destaca as diferentes táticas memorialistas aplicadas à escrita bentiniana, esse ponto da narrativa é o marco que sinaliza a essência da retórica de Bento Santiago. Isto é, a narração composta de lacunas e desvios de um discurso que não lida com a verdade, mas com a vontade de verdade de um eu que, como leitor, quer ser convencido do que narra.

A própria conjuntura da produção editorial permite que Machado avance nessa dinâmica de composição memorialística. Livre da opressiva linearidade da forma

folhetinesca, muito comum na emergência do gênero romanesco no Brasil, o livro deu possibilidades para uma narrativa capaz de compor *flash-back* e *flash-forward* e de perambular pelo tempo da narrativa. Essa liberdade editorial, junto a essa autonomia do livro, permitiu os avanços machadianos no perímetro da composição memorialística.

O fato de Bentinho identificar que está no meio do livro exhibe a supremacia do narrador shandiano em que tenta camuflar na correção da escrita a retificação da própria existência. Não é por acaso que Bentinho diz que é duro analisar as emoções da juventude, tentando persuadir o leitor de que o olhar da casmurrice não afeta o seu *eu-narrado*. Contudo, isso não é suficiente para esconder a despersonalização e a dualidade que expressam a oposição de olhares, pois a patologia recôndita na soberania do Bentinho-narrador consegue contaminar e subalternizar as lembranças do Bentinho-narrado. Dessa forma, por mais que dissimule uma ausência de planejamento, afirmando inexperiência na condução da escrita, Bentinho, como sujeito shandiano, não deixa de ser:

um tirano, que conduz sua narrativa a seu bel-prazer, dizendo apenas o que quer, e como quer. Ou seja, ele é seletivo do ponto de vista do conteúdo, omitindo todos os pormenores que considera inconvenientes, e arbitrário do ponto de vista da forma, pois assume todas as liberdades no modo de estruturar sua narrativa – fazendo digressões intermináveis, distorcendo a cronologia, parodiando autores e gêneros, alternando à vontade o tom melancólico e o humorístico (ROUNET, 2008, p. 132).

É certo que Bentinho expõe um processo errático que se faz dentro de uma capacidade de fingimento, que retoricamente ultrapassa os demais memorialistas de Machado de Assis. Isso, porque sua escrita é reservada somente para aquilo que é importante ao seu objetivo, isto é, provar a culpabilidade de Capitu, em distinção a de Brás Cubas, que quer narrar tudo que viveu, e a do conselheiro Aires, que escreve as vivências cotidianas para matar o tédio da aposentadoria. Por isso, ao chegar ao suposto “meio do livro”, em que o conteúdo não era necessário à finalidade de sua produção, Bentinho usa da astúcia, ou seja, a justificativa do “fim do papel” (ASSIS, 2016, p. 580), para quebrar a promessa inicial feita ao leitor de: “deitar ao papel as reminiscências que [...] vierem vindo” (ASSIS, 2016, p. 279). Com a estratégia de enganar o leitor, o autor ficcional apresenta os percalços contraditórios da volubilidade que sustenta a hipertrofia subjetiva e que acaba garantindo a autonomia dos narradores shandianos de jogar com seu narratário.

Todavia, além demonstrar a autoridade que coloca o leitor como marionete, Bentinho comprova com a errata pensante a impossibilidade de reconstituir o passado sem erros e omissões. Não só pela fratura identitária do eu das memórias que deforma as lembranças, mas pela incapacidade da linguagem de capturar a exatidão das situações e das sensações. Uma circunstância que, aliada à escrita em andamento, faz com que ele submeta a narração constantemente a reparos, como na passagem seguinte:

Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs (ASSIS, 2016, p. 492).

Ou ainda no trecho:

Entre luz e fusco, tudo há de ser breve como esse instante. Nem durou muito a nossa despedida, foi o mais que pôde, em casa dela, na sala de visitas, antes do acender das velas; aí é que nos despedimos de uma vez. Juramos novamente que havíamos de casar um com o outro, e não foi só o aperto de mão que selou o contrato, como no quintal, foi a conjunção das nossas bocas amorosas... Talvez risque isto na impressão, se até lá não pensar de outra maneira; se pensar, fica. E desde já fica, porque, em verdade, é a nossa defesa (ASSIS, 2016, p. 518).

E também neste excerto abaixo:

O gato, logo que sentiu mais gente, dispôs-se a correr; o menino, sem tirar-lhe os olhos de cima, fez-nos outro sinal de silêncio; e o silêncio não podia ser maior. Ia dizer religioso, risquei a palavra, mas aqui a ponho outra vez, não só por significar a totalidade do silêncio, mas também porque havia naquela ação do gato e do rato alguma coisa que prendia com ritual (ASSIS, 2016, p. 594-598).

A apresentação da sequência desses fragmentos não pretende esgotar o assunto, mas evidenciar os indícios erráticos que mostram como a memória de Bentinho é guiada pela subjetividade que concede total autonomia para o *eu-escritor* traduzir à sua maneira as vivências do seu *eu-escrito*. Nota-se que a escrita é posta o tempo todo como um produto da distorção memorialista fenomenológica que, no caso de Bentinho, emerge na fronteira entre o proposital e o involuntário, principalmente, nas reminiscências que envolvem a figura de Capitu, nas quais o *eu-narrador* subverte as lembranças do *eu-narrado*. Assim, em sua inscrição, é recorrente a sinalização da

correção não só para reafirmar a impossibilidade de uniformidade entre a linguagem escrita e o acontecimento, mas também para servir ao propósito retórico de tornar o discurso verossímil, dando sentido à própria máxima de que “nem tudo é claro na vida ou nos livros” (ASSIS, 2016, p. 554).

Entende-se aqui que a incapacidade de representação objetiva e completa das eventualidades e de si é uma característica da forma memorialista machadiana, que pesa tanto na escrita de Bentinho quanto na de Aires. Entretanto, ela desenha-se em maior proporção em Bentinho, que oferece ao leitor uma memória pretérita de resgate de um homem em idade avançada, que não lembra a cor das calças que usou no dia anterior. Fato que fomenta a reflexão: até que ponto as omissões de Bentinho não são realmente falhas da memória? E até que ponto não são armadilhas da retórica? Essas são dúvidas que assolam a percepção da errata na produção de Bentinho, no entanto, não é intenção deste estudo respondê-las, mas perceber como esse tipo de questionamento valida as inquietações que deixam o leitor refém – ou na terminologia da hipertrofia subjetiva shandiana, dos caprichos do narrador. Ainda para exemplificar essa autoridade caprichosa que é diluída nas ressalvas da narração do Dom Casmurro, encontra-se este excerto, que coloca em evidência a liberdade de composição desse autor:

...Perdão, mas este capítulo devia ser precedido de outro, em que contasse um incidente, ocorrido poucas semanas antes, dois meses depois da partida de Sancha. Vou escrevê-lo; podia antepô-lo a este, antes de mandar o livro ao prelo, mas custa muito alterar o número das páginas; vai assim mesmo, depois a narração seguirá direita até o fim. Demais, é curto (ASSIS, 2016, p. 619).

Bentinho sabe tudo que irá narrar, mas isso não significa que as vivências necessariamente obedeçam a seu curso habitual, não apenas por se tratar de assuntos remotos, mas pela veia shandiana que incita Bentinho a construir suas próprias regras de narração. Por isso, a errata ressalta a soberania subjetiva que se desdobra nesse imaginário despreendido de uma ordem temporal, espacial, objetiva e linear. Aspecto esse que será abordado no próximo capítulo, mas que neste ponto é utilizado para enfatizar a mobilidade da memória tratada em *Dom Casmurro*, que possibilita ao eu-narrador alterar e reorganizar os fatos. Assim, em sua inscrição, Bentinho valida sua autoridade na informalidade do imprevisível, que acompanha a restauração memorialista com a qual a errata se mostra como “a metáfora do livro

impedido e adiado, fraturado e diferido: o livro que não se apresenta como construção acabada e estável, erguida linha a linha, capítulo a capítulo, mas como movimento instável em terreno precário” (BAPTISTA, 2003, p. 142).

A memória de Bentinho não é fixa, e isso fica claro à medida que a linguagem transmite a ambiguidade criada pelo reflexo da evasão que inconsciente ou conscientemente distorce a esfera do vivido. Dessa maneira, os diálogos interiores tornam-se ruídos que despontam nas correções destacadas no texto. Ainda que sejam métodos para driblar o leitor dos verdadeiros propósitos do narrador, não deixa de ser a exposição da escrita de um homem ensimesmado que a todo momento, em metáforas brascubinianas, tem a necessidade de contemplar o próprio nariz. O que não anula a outridade que se cria na distância produzida pelos planos do eu-narrador e do eu-narrado. Logo, a errata vai sendo reconstrutora, na escrita de Bento Santiago, desse trajeto “contraditório e vago” (ASSIS, 2016, p. 280) em que o leitor não identifica claramente as extremidades que opõem o que é zelo e o que é descuido desse suposto autor.

Em contrapartida a essa projeção retrospectiva de Bentinho, o conselheiro Aires, apesar da velhice, tem a seu favor o conteúdo que se faz na temporalidade do agora. Mesmo que não reserve a escrita somente a essa agoridade, a atualidade das lembranças cotidianas corrobora para um retrato menos fugidio dos acontecimentos. Ainda que isso não invalide as digressões corretivas que apontam o processo de produção das memórias, como se percebe neste registro:

30 de setembro

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 dois sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dois 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, citando os casos de Osório e de Fidélia, ambos com os pais doentes fora daqui, e daqui saindo para eles, cada um por sua parte. Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. 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.

Dou estas satisfações a mim mesmo, a fim de mencionar o meu joelho doente, tal qual o de D. Carmo. Outra paridade de situações... Há duas diferenças. A primeira é que nela o mal é puro e confessado reumatismo. Em mim também, mas o meu criado José chama-lhe nevralgia, ou por mais elegante ou por menos doloroso; é um dos seus modos de amar o patrão.

A segunda diferença... A segunda diferença, - ai, Deus! A segunda diferença é que, ainda que lhe doa muito o joelho, 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. 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 cousa, - mas fala tarde, pouco fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas pareço-me um coveiro (ASSIS, 2016, p. 297).

Situa-se nesse fragmento a finalidade errática que justifica a classificação de Baptista (2003) às obras memorialistas machadianas de autobiografias e não somente autobiografias. Isso, porque embora os memorialistas falem de si, essa escrita narcisista é corrompida continuamente pela reflexão do próprio ato da escrita, em uma autorreferencialidade, que, apesar de ser pertinente à hipertrofia subjetiva, particulariza-se ao englobar uma discussão que vai além da obra. A autocorreção de Aires o coloca como prenúncio do narrador moderno, que investe “contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva” (ADORNO, 2003, p. 60). Aliado a isso, há também o ceticismo de quem desconfia das simetrias que há na vida, o que faz com que o conselheiro alegorize o que simboliza o realismo proposto por Machado de Assis, que, por sua vez, desconfiava da própria ideia de realidade.

Como o capítulo do bibliômano em *Memórias póstumas*, o *Memorial* transita nessa sequência que mistura o livro e a vida, dando mais uma vez sentido à metáfora da errata. Encontra-se no memorialista da última obra machadiana a autoridade shandiana que convida o leitor a contemplar um eu que, na escrita diarística, corrompe suas máscaras sociais e, por isso, acaba fazendo de sua produção uma dupla correção em que o *eu-narrador* usa a soberania não só para retificar seus relatos, mas para também libertar o estado emocional recôndito do seu *eu-narrado*. A passagem a seguir reafirma essa interpolação confessional assumida pelas linhas finais do registro anterior:

3 de dezembro

Aires amigo, confessa que ouvindo ao moço Tristão a dor de não ser amado, sentiste tal ou qual prazer, que aliás não foi longo nem se repetiu. Tu não a queres para ti, mas terias algum desgosto em a saber apaixonada dele; explica-te se podes; não podes. Logo depois entraste em ti mesmo, e viste que nenhuma lei divina impede a felicidade de ambos, se ambos a quiserem ter juntos. A questão é querê-lo, e ela parece que o não quer (ASSIS, 2016, p. 321)

A voz na narrativa de Aires, que atravessa a melancolia dessas divagações, até certo ponto produzem contornos subjetivos à memória. Percebe-se como seus registros não funcionam só como apontamentos de um diplomata-*flâneur*, mas como oportunidades de comunicar todos os opostos que o constituem. O conselheiro, tal qual Bentinho, revela-se socialmente como homem de hábitos reclusos. Entretanto, se a escrita é algo acidental e publicável para o Dom Casmurro, em Aires, ela se concretiza na filosofia que reitera a necessidade de que “há coisas que apenas se devem escrever e calar [...]” (ASSIS, 2016, p. 340). Por isso, o conselheiro com o seu memorial, assumindo aparência de diário, estabelece uma dicotomia que se consubstancia na exploração de um *eu-narrador*, que tem ao seu favor a autonomia para divulgar e acrescentar as predileções sentimentais e morais silenciadas pelo *eu-narrado*. Confissões erráticas que se tornam possíveis por meio do apagamento da figura do suposto leitor. Contudo, nesse personagem-autor, o fato de suprimir a presença do leitor pode ser configurado como uma forma shandiana de dissimular para dizer o que deseja, pois indiretamente reconhece a existência desse leitor quando comenta que “não saindo de casa e cansado de ler, sou obrigado a falar, e, não podendo falar só, escrevo” (ASSIS, 2016, p. 315).

Embora haja divergências na intenção de escrita entre Aires e Bentinho, é possível afirmar que a autonomia da subjetividade do conselheiro, assim como a de Bentinho, compartilha uma estrutura composicional que se desenvolve passo a passo em consonância com a figura do suposto autor. Por isso, não apenas as mudanças da ordem narrativa, mas principalmente essas contradições e esses desvios expostos em constância na tessitura, são marcas dessa autoridade mobilizada pelo processo de transcrição, que é marcado pela dinâmica da subjetivação transfiguradora da narrativa memorialística, colocando-a para além da mera linearidade. É o que apresenta Aires quando anuncia a desistência da produção do memorial e logo depois da sua revogação:

21 de agosto, 5 horas da tarde

Não quero acabar o dia de hoje sem escrever que tenho os olhos cansados, acaso doentes, e não sei se continuarei este diário de fatos, impressões e ideias. Talvez seja melhor parar. Velhice quer descanso. Bastam já as cartas que escrevo em resposta e outras mais, e ainda há poucos dias um trabalho que me encomendaram da Secretaria de Estrangeiros, — felizmente acabado [...].

24 de agosto

Qual! não posso interromper o Memorial; aqui me tenho outra vez com a pena na mão. Em verdade, dá certo gosto deitar ao papel coisas que querem sair

da cabeça, por via da memória ou da reflexão. Venhamos novamente à notação dos dias. Desta vez o que me põe a pena na mão é a sombra da sombra de uma lágrima... Creio tê-la visto anteontem (22) na pálpebra de Fidélia, referindo-me eu à dissidência do pai e do marido. Não quisera agora lembrar-me dela, nem tê-la visto ou sequer suspeitado. Não gosto de lágrimas, ainda em olhos de mulheres, sejam ou não bonitas; são confissões de fraqueza, e eu nasci com tédio aos fracos. [...] Aí está; tinha resolvido não escrever mais, e lá vai uma página com a sombra da sombra de um assunto (ASSIS, 2016, p. 279).

Aires, ao ameaçar abandonar a escrita, comporta-se como típico narrador shandiano, torturando o leitor quando, na verdade, sabe que não pode deixar de escrever o memorial, pois, diferente dos demais memorialistas, os registros diários convertem-se em uma necessidade, não só pela aposentadoria que o restituiu o gosto de falar consigo, como ele sempre ressalta, mas pelo ato de escrever, que o eximiu da inutilidade e da solidão instituídas por essa condição e o concedeu o poder de expor uma faceta que a esfera do vivível não o possibilita. Uma vez que, em divergência a Brás e Bentinho, o conselheiro não tem um roteiro a seguir, porque suas anotações são compostas na intenção de saciar “a sede de gente viva, estranha, qualquer que fosse, alegre ou triste” (ASSIS, 2016, p. 72) e de escrever aquilo que ele silencia nos encontros e nas conversações. Dessa forma, as confidências que incorporam um certo teor de autocorreção, somam-se aos papéis avulsos que atravessam a narrativa central e que deixam *Memorial* menos “obscuro e truncado” (ASSIS, 2016, p. 23).

Ainda em diálogo com a autoridade subjetiva que garante a hegemonia na seleção da matéria e na forma de expressá-la, acentua-se em Aires a capacidade de driblar a insuficiência da linguagem, subvertendo o universo descritivo na sugestão da sensibilidade. É o que pode ser observado no último registro do *Memorial*, no qual o conselheiro tenta externalizar na escrita o estado em que encontra em uma tarde os Aguiares, após a partida para Lisboa de Fidélia e Tristão, filhos adotivos que o casal acreditava que permaneceriam com eles até o fim dos seus dias:

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. Dona Carmo, à direita, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns instantes 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 (ASSIS, 2016, p. 357-358).

Inicialmente, Aires acredita que por meio da escrita minuciosa conseguirá tornar a cena materializável no papel. Isso fica evidente quando o eu-narrador foge da interpretação dos acontecimentos e passa a traçar com detalhes aquilo que presenciou seu eu-narrado. Entretanto, nesse processo, Aires nota que aquele episódio não pode ser recomposto com perfeição, assim, ele vê na impressão das aparências a única forma de ultrapassar as limitações, por isso recorre a conotações poéticas incorporadas à linguagem metafórica, para tentar substancializar a expressão daquele casal, ao experienciar o ninho vazio, isto é, “orfandade às avessas” (ASSIS, 2016, p. 357) de que fala o conselheiro. Em suma, o narrador, ao deparar-se com a complexidade irreduzível da realidade no tocante à linguagem, faz um uso desta para alargar as possibilidades de organizar de forma particular suas memórias.

Percebe-se nessa evasão sugestiva de Aires a tentativa de desviar a narrativa daquilo que posteriormente viria a ser a crise do narrador do romance, isto é, a ausência da onisciência que deixa o *status* de demiurgo abalado, crença muito evidente nas pretensões naturalistas e que a narrativa machadiana logra esfacelar. Isso, porque, assim como o leitor, o narrador começa a ser limitado pela aparência, logo, só reconhece o superficial que se lastreia nas incertezas e nas impressões. Embora a ação do narrador de fingir compartilhar os mesmos conhecimentos com os leitores represente um dos aspectos da hipertrofia shandiana, em Aires, esse artifício se particulariza, já que as personagens não são suas criações, mas seus objetos de observação. Assim, recobrando a máxima de Paz (2012), na extensão das restrições que a linguagem tem, como o poder de expandir e ao mesmo tempo de limitar a existência do homem, o conselheiro humaniza sua produção ao se mostrar como narrador moderno, explorando somente aquilo que as aparências possibilitam à sua narração: um quadro parcial e fragmentado da vida.

Tanto a subjetividade de Aires como a de Bentinho não se legitimam na objetividade de conclusões que se articulam em definições exatas, mas nas inferências incalculadas que buscam interpretar pela possibilidade a si e ao outro, ainda que se mostre como algo indescritível, tal qual Bentinho julga os últimos dias de sua vida conjugal:

O que se passava entre mim e Capitu naqueles dias sombrios, não se notará aqui, por ser tão miúdo e repetido, e já tão tarde que não se poderá dizê-lo sem falha nem canseira. Mas o principal irá. E o principal é que os nossos temporais eram agora contínuos e terríveis. Antes de descoberta aquela má terra da verdade, tivemos outros de pouca dura; não tardava que o céu se

fizesse azul, o sol claro e o mar chão, por onde abríamos novamente as velas que nos levavam às ilhas e costas mais belas do universo, até que outro pé de vento desbaratava tudo, e nós, postos à capa, esperávamos outra bonança, que não era tardia nem dúbia, antes total, próxima e firme. Relewa-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu. Assim, posto sempre fosse homem de terra, conto aquela parte da minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio (ASSIS, 2016, p. 620-621).

No naufrágio das ilusões de Bento Santiago, o leitor se torna dependente de um olhar narrativo que tem sua veia trágica atravessada pela impossibilidade de comunicar de modo totalitário aquilo que foi sua ruína. Algo que está ligado não só à falha da memória, mas à própria limitação do homem de revelar a verdade absoluta das coisas. Por isso, Bentinho usa o caráter volúvel de sua autoridade subjetiva para recompor o passado em uma combinação de sensibilidade e inteligibilidade, que se corporificam em metáforas as quais revogam aquilo que foi consumido pelo tempo. Estrategicamente, Bentinho se apropria da plausibilidade da linguagem poética para entregar ao leitor, ainda que com fissuras, uma expressão narrativa que fosse aceitável dentro da estrutura retórica proposta por sua contingência caprichosa.

#### 4.2 A DESINTEGRAÇÃO DO EU DAS MEMÓRIAS: A SUBJETIVAÇÃO DO TEMPO E DO ESPAÇO NA NARRATIVA DE *DOM CASMURRO* E DE *MEMORIAL DE AIRES*

*“Só os relógios do Céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios.”*

(Machado de Assis)<sup>8</sup>

Assim como em *Brás Cubas*, livro que oferece um ponto de inflexão na literatura brasileira, a desintegração de uma subjetividade, que desde o ponto de vista natural é oferecida aos vermes, aparece também desintegrada pela sua formação enquanto discurso. Entenda-se a desintegração não como uma contradição com a hipertrofia da subjetividade, mas como a rasura nas formas correntes que entendia a subjetividade como uma totalização, no caso do super-eu romântico ou somente como uma causalidade sociológica, no caso do naturalismo. Em Machado, o eu é pensado dentro

---

<sup>8</sup> (ASSIS, 2016, p. 491).

de uma dualidade de quem escreve e de quem serve de matéria para ser narrado, dessa forma, Machado destitui das padronizadas formas de narrar de sua época.

Para agir sobre a flecha onipotente do tempo e as delimitações do espaço, tanto Bento Santiago quanto o conselheiro Aires assumem, a partir da memória, posições de autoridade que os possibilitam ultrapassar o sistema que reduz essas extremidades às marcações métricas e cronológicas, uma vez que, na escrita desses autores ficcionais, o memorialismo emerge como um elemento interno que corrobora na concepção do tempo-espaço. Algo que se assemelha à expressão subjetiva das cosmogonias, que, em processo disjuntivo entre ação e narração, permite o eu das memórias lançar-se em direção aos seus outros *eus*. Por isso, na busca por analisar as propriedades que conjugam e particularizam a subjetivação tempoespacial em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*, retoma-se aqui as categorias de inversão, imobilização, retardamento e aceleração que formam “os efeitos especiais da pirotecnia shandiana” (ROUANET, 2007, p. 121) para burlar a supremacia do tempo e reorganizar o espaço.

Sabe-se que dentro da escrita memorialística de *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* a tentativa de controle do tempo-espaço é um campo minado em que o narrador finge que não pode ser atingido, ao passo que, na verdade, é a maior vítima desse terreno precário que é revolver das memórias. É o que vivencia Bento Santiago quando, na velhice, desafia a irreversibilidade do tempo ao resgatar as fases anteriores da sua vida, que, segundo ele, de algum modo validam a tese da sua casmurricidade:

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 Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhes fiz: é o mesmo prédio assobradado [...]. Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Mata-cavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior.

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 (ASSIS, 2016, p. 444).

Embora Bentinho mostre uma leve resistência ao expressar para o leitor que a sua casa do Engenho Novo é uma réplica da antiga casa em Matacavalos, essa

exposição em meios às justificativas incitadoras da sua escrita não é um feito da casualidade. Isso, porque, dentro da sua inscrição memorialista, a casa perde sua qualidade de espaço físico e passa a ser uma extensão alegórica da forma como o próprio tempo-espaço será apresentado, isto é, a projeção do passado no presente. Em termos shandianos que classificam os descompassos da ordem natural do tempo, Bentinho, com a casa e suas pinturas, estaria oferecendo ao leitor uma inversão que funcionaria como um *flash-forward*, que antecipa tanto a geografia quanto a temporalidade do romance escrito naquele momento. Logo, a reprodução daquela moradia de Matacavalos surge como uma metonímia da memória retrospectiva que busca, ainda que sem sucesso, “atar as duas pontas da vida” (ASSIS, 2016, p. 444), como Bentinho sugere:

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. Hão 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. A pergunta devia ser feita a princípio, mas aqui vai a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspeção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de reto, como outrora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum. Ao contrário, a ramagem começou a sussurrar alguma coisa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa música sonora e jovial, ouvi também o grunhir dos porcos, espécie de troça concentrada e filosófica. Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao arquiteto, segundo contei em tempo (ASSIS, 2016, p. 633).

Bentinho tem consciência de que o resgate do pretérito como unicidade identitária é um projeto falho, pois, apesar da semelhança, nem ele e nem a casa são os mesmos. Essa descrição cambiante da subjetividade revela uma complexidade muito maior do que uma pretensa subjetividade formada em linearidade e integridade, que também transmuta a forma de apreensão do próprio espaço. Dessa forma, quando o narrador enfatiza os motivos que o levaram à reprodução da casa – sendo o principal deles o fato de esse ambiente, antes familiar, não o reconhecer –, só anuncia as deformações que o tempo e o espaço das vivências (e até ele mesmo) sofrem com a rememoração. Pois, mesmo tendo a ilusão de controle por discorrer sobre algo prefixado, Bentinho não é capaz de anular as assimetrias coexistentes

entre o momento do acontecimento e o da narração, como ele afirma: “em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente” (ASSIS, 2016, p. 444). Por isso, quando resolve demolir e reconstruir a casa de infância, ele comprova a autoridade que reformula shandianamente o tempo-espaço ao seu bel-prazer, transferindo a ideia de um tempo externo para um interno em que tudo é possível (ROUANET, 2007).

Partindo desse pressuposto, entende-se aqui que, na escrita autobiográfica de Bento Santiago, há uma suspensão da cronologia convencional em favor da seleção de vivências e de lembranças articuladas naquilo que, segundo ele, explica a existência do homem encastelado. Essa suspensão da linearidade temporal permite que o leitor machadiano tenha diante de si um narrador que constrói a si mesmo enquanto apresenta sua diegese, essa alternância entre o agora da escrita e o passado das lembranças. Longe de ser uma simplória dicotomia, representa, antes, uma complexidade na construção da subjetividade do narrador-protagonista e de todo microcosmo que o envolve. Esses processos de manipulação temporal ficam evidenciados na escolha da “célebre tarde de novembro” (ASSIS, 2016, p. 445), já ressaltada neste estudo, mas resgatada mais uma vez por exemplificar uma das inversões temporais mais significativas de *Dom Casmurro*:

Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. Tive outras muitas, melhores, e piores, mas aquela nunca se me apagou do espírito (ASSIS, 2016, p. 445).

Seguindo os passos de Brás Cubas, Bentinho usa a autoridade de memorialista para rejeitar a linearidade fixa e compor a narrativa independentemente do ciclo biológico (CASTELLO, 1969). Ainda que, dissimuladamente, essa inversão existencial promova um deslocamento temporal, se observada pelo ângulo da autobiografia que consagra Bentinho como autor suposto, ela é um ponto que gera mais estabilidade do que conflito, como dito no primeiro capítulo desta discussão. Isso, pois, para o casmurro, a base genealógica do seu *eu* atual-escritor está presentificada no adolescente que, na tarde de novembro com a denúncia do agregado José Dias, descobre-se apaixonado por Capitu:

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender

das luzes, o preparo das rabeças, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. "A vida é uma ópera", dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela (ASSIS, 2016, p. 453).

As sutilezas que povoam a volubilidade bentiniana compactuada na inversão expõem uma retórica narrativa pautada na soberania subjetiva que não mede esforços para corrigir, avançar e recuar no tempo e no espaço, não só pelas reminiscências, mas pelas digressões e comentários (PASSOS, 2007). De fato, além da contraversão introdutória das memórias, a tentativa de narrar os acontecimentos da tarde de novembro permite que Bentinho torture não somente o tempo-espaço, mas o leitor também, que vira marionete dos anacronismos que oscilam entre os *flashbacks* e os *flash-forwards*. A cena recapitulada passa pelo processo de fragmentação no qual a sequência principal da história é interrompida por outras formulações episódicas que a imobilizam, de tal forma que Bentinho começa a narração dos fatos sucedidos da tarde de novembro no III capítulo e só termina no XI capítulo do romance. Sobre esse efeito de paralisação temporal do centro narrativo que é próprio do shandismo, Rouanet (2007) comenta:

A imobilização corresponde ao desejo mais profundo de quem sofre com a consciência da passagem irreversível do tempo. É o *verweile doch, du Augenblick*, de Goethe, ou o *O temps, suspend ton vol*, de Lamartine. É a câmara parando o fluxo do tempo, imobilizando imagens. Um personagem ou conjunto de personagens fica petrificado enquanto o narrador multiplica as digressões, até que o narrador o desperte, como o príncipe, no conto de Grimm, desperta o cozinheiro que durante cem anos ficara mumificado na atitude de esbofetear o ajudante (ROUANET, 2007, p. 128).

Em *Dom Casmurro*, a imobilização entra como esse recurso que paralisa o centro narrativo, nesse caso, a conversa em que José Dias faz insinuações sobre aproximação amorosa entre Bentinho e Capitu à D. Glória, ao tio Cosme e à prima Justina, que fica inconcluída, porque o eu-narrador congela a cena para focar em digressões que perfilam cada personagem desse diálogo. Logo depois dessa contextualização, o episódio é retomado no capítulo VIII, porém, mais uma vez, Bentinho o suspende para evocar a teoria de um velho tenor italiano que o ensinou que "a vida é uma ópera" (ASSIS, 2016, p. 453). Uma metáfora que, de certo modo, assim como a casa do Engenho Novo, acaba configurando-se como mais um elemento proléptico lançado ao leitor para antecipar o fio narrativo. Assim, observando a imobilidade como um reflexo das manobras subjetivas da autoridade que carrega a

composição memorialista de Bento Santiago, constata-se a prerrogativa de que na escrita desse personagem-autor o tempo é mimetizado pela diferença e não pela semelhança.

Antes continuar analisando as demais estratégias de concepção do tempo nas narrativas de Bentinho e de Aires, é interessante notar que esse mesmo método de inversão em *flash-forward* ressaltado em *Dom Casmurro* repete-se *Memorial de Aires*, contudo, de forma singularizada. Uma vez que essa técnica é agenciada por escritos que supostamente fogem à autoria do diplomata, como a “Advertência” supracitada neste estudo e os fragmentos das cantigas de Joham Zorro e de d’el-rei Dom Denis, que antecedem os escritos da obra. Ambos, revelando-se como suportes prolépticos que despontam no romance, redimensionando a linhagem memorialista machadiana, já que extrapolam a subjetividade de Aires. No entanto, é relevante pensar nesses elementos pré-narrativos, pois, além de representarem um universo de preparação à estrutura tempoespacial de *Memorial*, como os dois primeiros capítulos de *Dom Casmurro*, são importantes legitimadores da autoridade de Aires como autor suposto.

Com efeito, se com essas instâncias contextuais em Bentinho o leitor acessa uma escrita que ironicamente mostra-se inserida em uma faceta oracular, em Aires, irá experienciar um narrador que é tocado pelas vicissitudes do tempo presente. Assim, ao incorporar parâmetros de imprevisibilidade que se aproximam em certa medida aos relatos produzidos por Tristram Shandy em suas andanças pelas províncias francesas, Aires, que regressa à sua terra natal disposto a aproveitar o ócio de sua aposentadoria, propõe uma escritura que trilha em rotas temporais erguidas na insegurança do que pode vir ou não no dia seguinte:

13 de julho

Sete dias sem uma nota, um fato, uma reflexão; posso dizer oito dias, porque também hoje não tenho que apontar aqui. Escrevo isto só para não perder longamente o costume. Não é mau este costume de escrever o que se pensa e o que se vê, e dizer isso mesmo quando se não vê nem pensa nada (ASSIS, 2016, p. 267).

Percorrendo a tradição shandiana, Aires é mais um memorialista de Machado de Assis que apresenta uma escrita canalizada na autonomia não subvertida a formatos racionalizados ou previamente estabelecidos. Entretanto, diferente de Brás Cubas e Bentinho, é sabido que os relatos do diplomata não alcançam um objetivo ou conteúdo pontual no tempo, já que são feitos do fortuito. Ainda que decida dedicar

uma parte dos seus registros ao estudo de Fidélia, jovem viúva que o encanta em uma de suas idas ao cemitério de São João Batista, o conselheiro sabe que permanece exposto ao paradoxo que o deixa entre a falta total de controle dos acontecimentos e a liberdade para determinar se a parcela que tem acesso irá compor ou não a matéria do seu memorial, como ele insinua em outro registro: “Há dez dias não escrevo nada. Não é doença ou achaque de qualquer espécie, nem preguiça. Também não é falta de matéria, ao contrário” (ASSIS, 2016, p. 318). O que dialoga com a observação de Rouanet (2007) sobre autoridade temporal do narrador shandiano, quando diz que esse “não se limita a determinar o que ainda não aconteceu; ele é livre, também, de dar por não-acontecido o acontecido. O tempo se oferece, passivamente, à livre manipulação” (ROUANET, 2007, p. 148).

É certo que, mesmo datada, a cronologia do *Memorial de Aires* não deixa de ser submetida à distorção da subjetividade que vem do conselheiro Aires, pois, apesar da escrita, está focalizada na espontaneidade do momento que parece irromper de forma linear. A exposição dessas vivências não deixa de passar pelo filtro da memória que tem autoridade para selecionar, resgatar e prenunciar fatos:

1888

9 de janeiro

Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: "Vai vassouras! vai espanadores!" Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque, quando cheguei aposentado à minha terra, ao meu Catete, à minha língua. Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma boca.

Durante os meus trinta e tantos anos de diplomacia algumas vezes vim ao Brasil, com licença. O mais do tempo vivi fora, em várias partes, e não foi pouco. Cuidei que não acabaria de me habituar novamente a esta outra vida de cá. Pois acabei. Certamente ainda me lembram coisas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes, mas não morro de saudades por nada. Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei (ASSIS, 2016, p. 220).

É possível perceber no anúncio feito por Aires sobre o pregão, que o possibilita lembrar do seu retorno ao Brasil, a apresentação do inter cruzamento temporal em que o tempo externo provoca, enquanto também se mistura, a(à) exposição interna da recordação. De tal modo que se pode associar o pregão do vendedor de espanadores e vassouras aos *madeleines* de *Em busca do tempo perdido* (2016), de Marcel Proust, uma vez que os versos funcionam naquela manhã como um gatilho que leva o conselheiro gradativamente ao passado diplomático que, de certo modo, violenta a

momentaneidade da sua inscrição. Assim, nutrindo-se de uma ocorrência corriqueira, um passaporte às reminiscências, que, de forma irônica, afirma não sentir saudades, Aires, como bom shandiano, mostra, o poder que exerce sua subjetividade ao produzir desvios temporais, nesse caso, *flashbacks* que deturpam a sistematização cronométrica da escrita diarística.

Outro episódio que sinaliza essas diligências temporais no *Memorial* é o registro do aniversário da Batalha de Tuiuti, que, apesar da compilação produzida “no calor do momento”, mostra como Aires não deixa de se beneficiar do transitório dessa temporalidade cruzada em que as recordações pretéritas interpolam o tempo recém-vivido:

24 de maio, ao meio-dia

[...]

Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: "Vai... vassouras! vai espanadores!" [...]. Os pregões foram andando, enquanto o meu José pedia desculpa de haver entrado, mas eram nove horas passadas, perto de dez. Fui às minhas abluções, ao meu café, aos meus jornais. Alguns destes celebram o aniversário da batalha de Tuiuti. Isto me lembra que, em plena diplomacia, quando lá chegou a notícia daquela vitória nossa, tive de dar esclarecimentos a alguns jornalistas estrangeiros sequiosos de verdade. Vinte anos mais, não estarei aqui para repetir esta lembrança; outros vinte, e não haverá sobrevivente dos jornalistas nem dos diplomatas, ou raro, muito raro; ainda vinte, e ninguém. E a Terra continuará a girar em volta do Sol com a mesma fidelidade às leis que os regem, e a batalha de Tuiuti, como a das Termópilas, como a de Iena, bradará do fundo do abismo aquela palavra da prece de Renan: "Ó abismo! tu és o deus único!"

Aí fica um desconcerto acabando em desconsolo, — tudo para anotar pouco mais que nada. Posso dizer com D. Francisco Manuel: "Eu de meu natural sou miúdo e prolixo; o estar só e a melancolia, que de si é cuidadosa"... Aí deixo uma página feita de duas, ambas contrárias e filhas da mesma alma de sexagenário desenganado e guloso. Ao cabo, nem tão guloso nem tão desenganado. Conversações do papel e para o papel (ASSIS, 2016, p. 252-253).

Observa-se que o espaço subjetivo da escrita memorialística proporciona a Aires a simultaneidade temporal em que a esfera da lembrança conta o fluxo daquilo que se apresenta com atualidade e frequência (os pregões e sua rotina matinal). Em síntese, as alterações temporais realizadas pelo diplomata nos relatos cotidianos após a leitura do jornal em favor das reflexões analépticas, que trazem um tempo que, agora, só pode ser evocado efetivamente, tornam-se marcas de uma inscrição que não está destinada a construir o mundo em sua ordem natural. Visto que tanto o tempo da ação quanto Aires sofrem com a fragmentação produzida pelas linhas narradas do memorial. Algo que é enfatizado pelo próprio conselheiro quando declara que o relato

é fruto de “uma página feita de duas, ambas contrárias e filhas da mesma alma” (ASSIS, 2016, p. 253), comprovando a progressiva desintegração que passa o sujeito ao recompor o seu passado.

Ao contrário de memorialistas como Brás, Aires fala do tempo sabendo que o perde. Nesse sentido, mais do que somente uma questão estrutural, em *Memorial*, o tempo é performado pelo conselheiro a partir do cunho filosófico que reconhece a transitoriedade e a finitude do homem em relação ao universo. O que atribui sentido à sentença do defunto-autor de que “o homem executa à roda do grande mistério um movimento duplo de rotação e translação” (ASSIS, 2016, p. 198). Aires, na arbitrariedade, confia que, mesmo tentando ludibriar a ação devoradora do tempo, revivendo as memórias à sua maneira, não pode fugir às leis que condenam as suas lembranças e sua existência à morte e ao esquecimento. Com isso, percebe-se que, simbolicamente, o conselheiro usa a opositiva entre conservação e aniquilamento para alegorizar as fronteiras que distanciam o *eu* que se insere na efemeridade em que “tudo perece” (ASSIS, 2016, p. 270) daquele *eu* que é preservado na conversa do papel para o papel.

A consciência de que “tudo é fugaz neste mundo” (ASSIS, 2016, p. 279) faz com que Aires veja a escrita do memorial como forma de rebeldia às iniquidades do tempo, o que, de alguma forma, não se distancia do que Bento Santiago propõe na produção do seu romance. De fato, ambos desafiam a onipotência do tempo como típicos narradores shandianos. Todavia, em divergência aos demais enunciadores dessa tradição, em Bentinho e no diplomata, a tentativa de controle temporal não está relacionada apenas à efetivação da autoridade narrativa, mas à extensão afetiva que busca eternizar as lembranças e as sensações, ainda que de modo precário, na escrita das memórias. Logo, as anomalias tempoespaciais estruturam-se, nos memorialistas de *Dom Casmurro* e *Memorial* nos limites que circulam entre a hierarquia composicional interna do tempo e a conjugação sentimental que influencia a projeção do discurso narrativo. Nessa perspectiva, das características shandianistas da subjetivação do tempo e do espaço, a aceleração e o retardamento são especialidades que mais enquadram as particularidades desses autores ficcionais, que, estrategicamente, narram somente o que interessa narrar (ROUANET, 2007). Como no seguinte episódio de *Dom Casmurro*, no qual essa questão retórica se reveste também de sentimentalismo:

BENTO  
CAPITOLINA

Voltei-me para ela; Capitu tinha os olhos no chão. Ergueu-os logo, devagar, e ficamos a olhar um para o outro... Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado. Em verdade, não falamos nada; o muro falou por nós. Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouco a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se. Não marquei a hora exata daquele gesto. Devia tê-la marcado; sinto a falta de uma nota escrita naquela mesma noite, e que eu poria aqui com os erros de ortografia que trouxesse, mas não traria nenhum, tal era a diferença entre o estudante e o adolescente. Conhecia as regras do escrever, sem suspeitar as do amar; tinha orgias de latim e era virgem de mulheres. Não soltamos as mãos, nem elas se deixaram cair de cansadas ou de esquecidas. Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros... Padre futuro, estava assim diante dela como de um altar, sendo uma das faces a Epístola e a outra o Evangelho. A boca podia ser o cálice, os lábios a patena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguém aprende, e é a língua católica dos homens. Não me tenhas por sacrílego, leitora minha devota; a limpeza da intenção lava o que puder haver menos curial no estilo. Estávamos ali com o céu em nós. As mãos, unindo os nervos, faziam das duas criaturas uma só, mas uma só criatura seráfica. Os olhos continuaram a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas como vinham... (ASSIS, 2016, p. 462-463)

Deixando-se levar não pela ação, mas pela sensação, Bentinho permite que o tempo se consubstancie em todas as suas nuances: imprevisível, profético, imóvel, elíptico, passageiro e imensurável. Dessa forma, o tempo-espaço passa a revelar a deformidade que sustenta a montagem de uma vivência que se oferece como transcendental, isto é, impossível de ser a capturada por uma linguagem direta e ordenada. Por isso, o narrador, abusando de sua autoridade subjetiva, violenta o tempo da vivência em uma síntese retrospectiva que, segundo ele, valia “bem duas ou três páginas” (ASSIS, 2016, p. 462). Vê-se que, para minar o tempo da ação, Bentinho resgata esse instante-momento na escrita da memória a partir de discurso metafórico, que permite a reparação legível de um passado que afetivamente enseja conservação não só dos fatos, mas daquilo que é provocado por eles.

Em tese, entende-se que a escrita que se faz diante do papel em branco a cada dia dá liberdade para Bentinho produzir erratas que se expandem para além do tempo-espaço, já que, como pontua Rouanet (2007), não só o leitor, mas o tempo e o espaço acabam também sendo manipulados pela supremacia subjetiva do narrador, que carrega uma descendência shandianista, como nesta passagem em que Bentinho desiste de contar o seminário:

No seminário... Ah! não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um capítulo. Não, senhor meu amigo; algum dia, sim, é possível que componha um abreviado do que ali vi e vivi, das pessoas que tratei, dos costumes, de todo o resto. Esta sarna de escrever, quando pega aos cinquenta anos, não despega mais (ASSIS, 2016, p. 521).

Para não se delongar em uma historieta sem utilidade decisiva ao curso da narrativa, Bentinho descarta os pormenores do seminário, como Brás Cubas outrora nega em seus relatos os detalhes da viagem à Europa. Embora isso cause uma contradição à promessa inicial de Bentinho ao leitor de deitar ao papel todas as lembranças, por outro lado, em sua condição de autor shandiano, é apenas mais forma de consolidar sua soberania volúvel diante do leitor, que não tem outra alternativa a não ser aceitar as modulações da história. Assim, nessa hesitação, Bentinho mostra que a aceleração do discurso narrativo está, além da escrita de capítulos reduzidos, condicionada aos recortes daquilo que não valida a sua retórica, mas, sobretudo, ao que não se refere à protagonista das suas memórias: Capitu.

Pensando em *Memorial de Aires*, constata-se que o requisito do shandismo de só narrar os acontecimentos que interessam à narração é apresentado por Aires, dentro das particularidades de um memorialista, que conscientemente burla o tempo narrativo a partir da ideia de sempre dizer o máximo no mínimo. Isso, pois, diferente de Bentinho, Aires não está tentando resgatar memórias, mas compor uma escrita-síntese das vivências cotidianas, que, pela depuração subjetiva, não admite excessos. É possível observar essa ideia no registro da conversa com o tio de Fidélia, o desembargador Campos, na qual, ao recusar uma escrita “tipográfica”, Aires expõe a fórmula da sua composição:

Então, a propósito dos tempos passados, falei do casal Aguiar e do conhecimento que Rita me disse que ele tinha da vida e da mocidade dos dois cônjuges. Confessei achar nestes um bom exemplo de aconchego e união. Talvez a minha intenção secreta fosse passar dali ao casamento da própria sobrinha dele, suas condições e circunstâncias, coisa difícil pela curiosidade que podia exprimir, e aliás não está nos meus hábitos, mas ele não me deu azo nem tempo. Todo este foi pouco para dizer da gente Aguiar. Ouvi com paciência, porque o assunto entrou a interessar-me depois das primeiras palavras, e também porque o desembargador fala mui 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 (ASSIS, 2016, p. 233-234).

Aires mostra que, apesar de ser um memorialista que produz sua matéria-prima na contemporaneidade dos eventos, sua escrita não deixa de passar pelo filtro da

memória que tudo corrompe, distorce e degenera. Isso acontece porque existe um processo de seleção e condensação que submete o tempo-espaco aos caprichos da subjetividade que prefere deixar a escrita “para depois”, para “o que vale a pena guardar” (ASSIS, 2016, p. 234). Nessa perspectiva, o personagem-autor reconhece na inscrição das reminiscências uma autopreservação daquilo que é essencial, pois não se porta como um codificador do tempo, mas como um intérprete. É o que se pode notar quando o conselheiro resolve escrever à sua maneira o que ouviu de Campos sobre o casal Aguiar na barca de Petrópolis:

4 de fevereiro

Eia, resumamos hoje o que ouvi ao desembargador em Petrópolis acerca do casal Aguiar. 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 (ASSIS, 2016, p. 233).

O conselheiro recria um tempo-espaco que, embora datado, é concebido a partir de sua percepção e tradução. O que mostra desconfiguração do tempo da ação em favor das vontades de um narrador que consegue sintetizar o fluxo do recém-vivido em uma linguagem que descarta o que é somente acessório (“anedotas e adjetivos” (ASSIS, 2016, p. 233)). Pois, como um shandiano, Aires entende a impossibilidade de o registro do acontecimento ser o acontecimento em si, já que a escrita subjetiva não tem compromisso direto com o real, mas com a legibilidade que leva “à compreensão de coisas e pessoas” (ASSIS, 2016, p. 233). Isto é, no imaginário memorialístico de *Memorial de Aires*, o tempoespacial perde a relação com a realidade espelhada, para ser subjugado ao ponto de vista de um sujeito que tem total autonomia para escolher “o que” e “como” o conteúdo deve ser narrado.

Em opositiva ao processo que abrevia os fatos para que a narrativa corra em passos largos, encontra-se o retardamento, com o qual a câmara shandiana, segundo Rouanet (2007), passa a trafegar lentamente pela narrativa. Na narração de Bentinho e de Aires, esse efeito é marcado pelas digressões que presenteiam à sequência principal da história com sobressaltos tempoespaciais que são dispensáveis aos eventos narrados, como nesta anotação de Aires:

28 de julho

Não duvido que o Tristão visse com prazer o Rio de Janeiro. Quaisquer que sejam os costumes novos e ligações de família, e por maior que tenha sido a ausência, o lugar onde alguém passou os primeiros anos há de dizer à memória e ao coração uma linguagem particular [...].

Eu nunca esqueci coisas que só vi em menino. Ainda agora vejo dois sujeitos barbados que jogavam o entrudo, teria eu cinco anos; era com bacias de madeira ou de metal, ficaram inteiramente molhados e foram pingando para as suas casas. Só não me acode onde elas eram. Outra coisa que igualmente me lembra, apesar de tantos anos passados, é o namoro de uma vizinha e de um rapaz. Ela morava defronte, era magrinha e chamava-se Flor. Ele também era magro e não tinha nome conhecido; só lhe sabia a cara e a figura. Vinha às tardes e passava três, quatro, cinco e mais vezes de uma ponta à outra da rua. Uma noite ouvimos gritos. Na manhã seguinte ouvi dizer que o pai da moça mandara dar por escravos uma sova de pau no namorado. Dias depois foi este recrutado para o exército, dizem que por empenho do pai da moça; alguns creram que a sova fora um simples desforço eleitoral. Tudo é um; amor ou eleições, não falta matéria às discórdias humanas.

Que valem tais ocorrências agora, neste ano de 1888? Que pode valer a loja de um barbeiro que eu via por esse tempo, com sanguessugas à porta, dentro de um grosso frasco de vidro com água e não sei que massa? Há muito que se não deitam bichas a doentes; elas, porém, cá estão no meu cérebro, abaixo e acima, como nos vidros. Era negócio dos barbeiros e dos farmacêuticos, creio; a sangria é que era só dos barbeiros. Também já se não sangra pessoa nenhuma. Costumes e instituições, tudo parece (ASSIS, 2016, p. 269-270).

É interessante que, ao contrário de Bentinho, que imprime na escrita um olhar narcisista sobre o passado, Aires faz o seu ressurgir quase de forma inconsciente em meio às inscrições cotidianas, como um espasmo que desvia a continuidade da narrativa. O que de certa forma acentua a capacidade subjetiva de controlar a marcha do tempo no deslocamento presentificado na digressividade que pausa o centro temático do registro, isto é, o relato sobre a chegada de Tristão ao Rio de Janeiro, para dar espaço às lembranças de infância que afetam o narrador, mas principalmente ao tempo e ao espaço que regressam. Isso, porque além de serem instauradas em estágios tempoesoaciais dissonantes do que está sendo narrado, entre si, o jogo de entrudo, o namoro da vizinha e a loja do barbeiro são rememorações desconexas que vêm à tona a partir da tentativa do eu-presente de “resgatar um pouco de si próprio, perdido, assim como suas memórias, no tempo” (TELES, 2009, p. 49). Desse modo, as sanguessugas, em divergências com os vermes de Brás Cubas, alegorizam essa memória que sobrevive do que é apresentado no presente, mas também daquilo retomado do passado.

Por outro lado, em Bentinho, as colisões digressivas que desestabilizam e reduzem o progresso narrativo são mais frequentes. Tendo em vista o tom teatral assumido pelo personagem-autor, tão enfatizado pelas linhas de preparação, revela-

se como ponte de abalos temporais, que fazem com que o tempo caminhe prolixamente sobre a narração. A teatralização da representação dessa subjetividade representa esse aspecto de desintegração de um eu que se multiplica, se inscreve, se dissipa. Essa complexidade da subjetividade acontece com o Panegírico encontrado por Bentinho em meio ao processo de escrita e que, inesperadamente, torna-se assunto extensivo em sua narração:

Ah! mas não eram só os seminaristas que me iam saindo daquelas folhas velhas do *Panegírico*. Elas me trouxeram também sensações passadas, tais e tantas que eu não poderia dizê-las todas, sem tirar espaço ao resto. Já agora meto a história em outro capítulo. Por mais composto que este me saia, há sempre no assunto alguma coisa menos austera, que pede umas linhas de repouso e preparação. Sirva este de preparação. E isto é muito, leitor meu amigo; o coração, quando examina a possibilidade do que há de vir, as proporções dos acontecimentos e a cópia deles, fica robusto e disposto, e o mal é menor mal. Também, se não fica então, não fica nunca. E aqui verás tal ou qual esperteza minha; porquanto, ao ler o que vais ler, é provável que o aches menos cru do que esperavas (ASSIS, 2016, p. 528, grifo do autor).

Nas memórias de Bentinho, o panegírico se torna substrato dessa montagem retroativa que Rouanet (2007) chama de “futilidades enciclopédicas” feitas apenas para promover a regressão do seguimento narrativo. Um exemplo disso aparece na descrição detalhada de Bentinho de um sonho com o imperador, o episódio do barbeiro próximo à sua casa e a história de Manduca, um amigo de infância. O panegírico faz parte das construções que, em *Dom Casmurro*, “explora tudo e não poupa nada” (ROUANET, 2007, p. 139), mas que também são frutos de uma matéria totalmente dispensável ao romance, ainda que legitimem a autoridade e a forma egocêntrica com que Bentinho atrofia e desrealiza o tempo e o espaço na sua composição memorialista de um eu multifacetado.

#### 4.3 A CONTRAVENÇÃO DO AMOR: A DIGRESSIVIDADE E A FRAGMENTAÇÃO COMO RECURSOS MEMORIALÍSTICOS DE UMA RETÓRICA (ANTI) ROMÂNTICA

*Um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.*

(Machado de Assis)<sup>9</sup>

*As teses escolares dedicam-se a pais, a parentes, a amigos; o amor é tese para uma só pessoa.*

(Machado de Assis)<sup>10</sup>

---

9 (ASSIS, 2016, p. 42)

10 (ASSIS, 2016, p. 319)

*Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!*

(Machado de Assis)<sup>11</sup>

A digressividade e a fragmentação sempre foram apontadas como as principais características dos romances de memórias machadianos. Nesse ponto da análise, essas estruturas são retomadas junto ao riso e à melancolia, como elementos retóricos responsáveis não só por instalar e refuncionalizar os traços do shandismo na forma memorialística de *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, mas também como base do que constitui os perfis femininos, a saber, Capitu e Fidélia, que centralizam a escrita memorialista dos autores ficcionais dessas obras.

Como já pontuado no primeiro capítulo, é sabido que o teor digressivo e fragmentado do discurso narrativo de Bentinho e de Aires se estabelece, de acordo com os demais narradores shandianos, como a expressão do estilo volúvel que usufrui da autonomia subjetiva para, nas palavras diplomáticas de Aires, vadiar pela composição. Isso, porque esses memorialistas ocupam-se da escrita não como uma legitimação de um espaço-tempo ordenado ou planejado, mas como um deleite fenomenológico em que o *eu* se desprende do mundo racionalmente arquitetado para iluminar aquilo que se manifesta na sua individualidade.

De fato, a digressividade e a fragmentação se alimentam dessa cosmovisão que desponta nos discursos “soltos, emendados e mal emendados, com o desenho truncado e torto, uma confusão, um turbilhão” (ASSIS, 2006, p. 536) da subjetividade caleidoscópica de Bentinho e Aires. O que ressalta o fato desses recursos, na escrita de *Dom Casmurro* e *Memorial*, serem frutos de “uma extrema liberdade de imaginação e fantasia, em oposição às exigências da *mimesis* aristotélica” (SÁ REGO, 1989, p. 191). Desse modo, para entender esse estilo de composição de Bentinho e Aires, que foge à forma engendrada pelas produções clássicas, é fundamental pensá-lo segundo a concepção de Rouanet (2007), a fim de analisar os desvios digressivos presentes nas narrativas de viés shandiano. Esse método tende a isolar a narrativa principal para então perceber as construções episódicas, que, em tese, são fragmentos que estilhaçam a narrativa originária em outros fragmentos, ainda que as produções de *Dom Casmurro* e do conselheiro contemplem mais essas divagações paralelas, que estão à margem do que de fato presentifica o centro da narração.

---

11 (ASSIS, 2016, p. 229)

A ideia de estabelecer uma partícula primária é importante para validar os hiatos que pairam sobre a composição de cada memorialista, pois, embora Bentinho e Aires recorram a essa narrativa que cresce, segundo Baptista (2003), como papéis avulsos de um livro que já escrito se apresenta em processo de produção, ambos não deixam de conferir às memórias um objeto temático, no caso, as mulheres que atravessaram suas vidas. E por serem pilares da contingência discursiva desses narradores, dão origem às ramificações que promovem o teor ziguezagueante da história e revolucionam o conceito de amor: Capitu, em *Casmurro*, como protagonista das memórias que insistentemente tentam provar sua personalidade de “cigana, oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2016, p. 478); e Fidélia, em *Aires*, como alicerce das reflexões de um olhar *flâneur*, que, na indecibilidade, oscila em pintá-la como a imagem de uma viuvez convicta ou de uma mulher disposta à segunda núpcias.

É relevante pontuar que as heroínas dos romances da dita primeira fase de Machado de Assis sempre carregaram aspectos que as colocaram à frente das questões morais do seu tempo, porém, eram perfiladas como fantoches da onisciência narrativa que as desvendava por completo. Diferentes dessas figuras e até mesmo da seara que contempla as mulheres das obras machadianas pós-1880 – como Virgília, Marcela, Sofia e Flora –, Capitu e Fidélia são perfis femininos emblemáticos projetados por linhas limitadas de perspectivas memorialistas que só podem julgar pelo que se mostra aparente (decifrável):

Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. Esta imagem é porventura melhor que a outra, mas a ótima delas é nenhuma. Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição.

Era também mais curiosa. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. Eram de vária espécie, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo (ASSIS, 2016, p. 487-488).

As digressões erguidas nessas modulações, que transitam entre opinativas e reflexivas, são passos de uma consciência que se coloca reduplicada, já que coabitam nessas observações as vozes do Bentinho-casmurro e o da juventude. Capitu aparece nessa busca constante do narrador de defini-la, mas se Bento não consegue completar a si e nem a realidade que o cerca, como pode efetivar isso em Capitu, a

quem sugere ser uma figura muito particular? Logo, percebe-se que essa questão não se liga somente às contradições de um narrador shandiano, mas à demanda retórica que “está na intenção autoral, no projeto de Machado de descrever com toda a verdade possível as engrenagens da alma e da sociedade” (ROUANET, 2008, p. 134).

Dessa forma, entende-se que o fluxo digressivo de Bento Santiago é parte de uma condição episódica, que, embora formule inflexões ao que se tem como núcleo narrativo, não deixa ser relevante aos arranjos que revelam a potencialidade da memória como um dispositivo literário composicional de um suposto autor. Posto que essa especialidade conota o subjetivismo como principal forma de narrar pessoas, lugares e situações, mesmo na impossibilidade de representação, semelhante como Bentinho coloca os olhos de Capitu:

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, "olhos de cigana oblíqua e dissimulada." Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do Céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do Céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no Céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas (ASSIS, 2016, p. 491).

Bentinho imobiliza a narração em favor de uma digressão autorreflexiva (“retórica dos namorados”) que desmonta a sequência do relato para abrir espaço ao esvaziamento da sensação que, na recordação, perturba *eu-narrador* e conseqüentemente a estrutura do texto narrativo. Dessa forma, percebe-se em Capitu a ambigüidade que relativiza a onipotência enunciativa de Bentinho, pois, ainda que possuísse autonomia para criar sua obra, nos termos de Rouanet (2007), ao bel-

prazer, isso não logrou estender-se à projeção íntima do personagem. O autor ficcional reconhece o lugar de insegurança dentro de uma escrita que possibilita mergulhar em si, mas apenas navegar pela superfície do outro, sempre apresentado por meio da construção subjetiva desse narrador. Assim, na incapacidade de construir realisticamente o ser amado, Bentinho recorre ao idílio carregado de metáforas que tentam suprimir aquilo que não se tem resposta completa ou objetiva. Potencializando, portanto, a ideia de uma memória vista sobre o prisma da liricização de uma voz narrativa que não lida com argumentos concretos, mas com convicções gerenciadas pela idealização de um homem, que, no fundo, assim como o leitor, é refém da própria projeção-hipótese de Capitu.

De fato, a digressão que faz com que Bentinho exponha sua faceta de autor ficcional, quebrando a dignidade do estilo, é o reflexo da deficiência da narrativa principal, que se apresenta imprecisa e lacunosa diante da linguagem da memória, sobretudo, aquela formada pela imagem-lembrança de Capitu. A decisão de explorar um soneto inacabado dedicado a essa primeira amiga explora a alegoria dessa escritura que flutua sem compromisso formal, fracionando-se pela insurgência constante das digressões, que, parafraseando Brás Cubas, “cortam o fio da narração”, ao passo que a ente amada é apresentada:

[...] contarei a história de um soneto que nunca fiz. Era no tempo do seminário, e o primeiro verso é o que ides ler:

Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura!

Como e por que me saiu este verso da cabeça, não sei; saiu assim [...]. Decorei bem o verso, e repetia-o em voz baixa, aos lençóis; francamente, achava-o bonito, e ainda agora não me parece mau:

Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura!

Quem era a flor? Capitu, naturalmente; mas podia ser a virtude, a poesia, a religião, qualquer outro conceito a que coubesse a metáfora da flor, e flor do céu (ASSIS, 2016, p. 523-524).

O soneto em si é uma narrativa digressiva que compromete a linearidade textual por estar situada à margem do corpo essencial do romance bentiniano. Assim, pode-se afirmar que esse desvio, ao mesmo tempo que fragmenta o discurso de Bento Santiago, valida sua soberania como produtor da narrativa. Isso, porque, ao mesclar essa narrativa paralela à exposição extratextual que vem com implementação dos versos encontrados no Panegírico, Bentinho revela ao leitor os primeiros indícios de uma estratégia retórica que busca compreender a figura de Capitu-mulher nessa Capitu-menina. Por isso, é pertinente a observação de Passos (2007) sobre a

engenhosidade que formula a técnica discursiva de Bentinho, em que ele “apresentando inicialmente qualidades que pareciam ser virtuosas aos olhos do jovem, para redefini-las mais tarde – pelas mãos do narrador maduro – como sendo a própria malícia em potência” (PASSOS, 2007, p. 186).

Desse modo, se em Bentinho o leitor está sujeito à narrativa fragmentária e dissimulada do homem que utiliza as digressões como passos de preparação a conclusões finais, ou seja, a comprovação de que Capitu de Matacavalos era a mesma da Praia da Glória; em Aires, as digressões nascem de um homem sexagenário que deseja desvendar a jovem viúva que o faz duvidar da continuidade dos seus dias de viúvo aposentado. Logo, verifica-se que em ambos narradores as propriedades digressivas têm objetivos diferentes em relação aos objetos de estudo, pois, enquanto Bentinho usa os comentários para mostrar ao leitor o quanto sabe sobre Capitu e, assim, provar suas insinuações de adultério, Aires só se permite sugerir quem é Fidélia pelas digressões narrativas e extratextuais que refletem as impressões causadas por ela em encontros casuais.

Outra divergência na percepção das digressões domcasmurrianas daquelas construídas no discurso diplomático, já expostas neste estudo, é a possibilidade de isolar a narrativa de Aires, a mais complexa, pois apesar do conselheiro configurar-se como o autor suposto do *Memorial*, o texto é organizado e publicado postumamente por um editor que liga apenas os assuntos em comum. De tal modo que, se as narrativas principais de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* se apresentam como, nas palavras de Rouanet (2007), um resumo paupérrimo; a de Aires é basicamente inexistente dentro de uma lógica na qual tudo que está sendo posto faz parte de uma narração que lida excessivamente com comentários, anedotas e observações de recortes da vida do que propriamente com a narração de ações de uma vida completa. O que permite que a narrativa seja vista o tempo todo pelo leitor como uma colcha de retalhos em que a narrativa principal é cortada por digressões que também são atravessadas por outras digressões e por narrativa central em um ciclo digressivo permanente. Isso fica expresso nos registros em que Aires decide explorar a biografia de Fidélia, unindo suas interferências intertextuais aos comentários que escuta sobre a moça da mana Rita, o desembargador Campos (tio da viúva), de D. Cesária e do casal Aguiar, como no excerto:

14 de janeiro

A única particularidade da biografia de Fidélia é que o pai e o sogro eram inimigos políticos, chefes de partido na Paraíba do Sul. Inimizade de famílias não tem impedido que moços se amem, mas é preciso ir a Verona ou alhures. E ainda os de Verona dizem comentadores que as famílias de Romeu e de Julieta eram antes amigas e do mesmo partido; também dizem que nunca existiram, salvo na tradição ou somente na cabeça de Shakespeare.

Nos nossos municípios, ao norte, ao sul e ao centro, creio que não há caso algum. Aqui a oposição dos rebentos continua a das raízes, e cada árvore brota de si mesma, sem lançar galhos a outra, e esterilizando o terreno, se pode. Eu, se fosse capaz de ódio, era assim que odiava; mas eu não odeio nada nem ninguém, — *perdono a tutti*, como na ópera.

Agora, como foi que eles se amaram, — os namorados da Paraíba do Sul, — é o que Rita me não referiu, e seria curioso saber. Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia, — porque o pai do nosso Romeu era advogado na cidade da Paraíba, — é um desses encontros que importaria conhecer para explicar. Rita não entrou nesses pormenores; eu, se me lembrar, hei de pedir-lhos. Talvez ela os recuse imaginando que começo deveras a morrer pela dama (ASSIS, 2016, p. 225-226).

As digressões narrativas carregam os interstícios que demonstram a tentativa de Aires de manipular, isto é, de exercer sua soberania sobre aquilo que está alheio à sua subjetividade. Assim, praticando o movimento de inversão, apropriando-se do externo no interior da escrita, que é gerenciada pelas suas individualidades, Aires mostra sua posição de intérprete na missão de desenhar a história de Fidélia, confabulando pequenos palimpsestos em que a vida da moça passa a ser observada e reescrita em diálogo com clássicos literários como *Romeu e Julieta* (1998), de William Shakespeare, que fazem parte do imaginário dele. A digressão subsequente formulada pelo nome da jovem viúva é mais um exemplo dessa forma particular escolhida por Aires para desvendá-la:

— Chama-se Fidélia?

— Chama-se.

— O nome não basta para não casar.

— Tanto melhor para você, que vencerá a pessoa e o nome, e acabará casando com a viúva. Mas eu repito que não casa (ASSIS, 2016, p. 225).

11 de fevereiro

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 *Fidélío*, 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: *Ricorditi di me, chi son la Pia*.

Parece que já não queremos Anas, nem Marias, Catarina 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. (ASSIS, 2016, p. 242, grifos do autor).

A digressividade é estabelecida quando Aires toma o nome da personagem na busca de decifrar sua personalidade e de preencher o que sentimentalmente começa a ser traçado pelo olhar diplomático na narrativa. Assim, o conselheiro emprega uma série de associações intertextuais digressivas para driblar a incapacidade de representar de fato quem é Fidélia em suas memórias. Por isso, as analogias se revertem em indagações que nascem na ânsia de penetrar o íntimo da personagem, como a correlação do nome dessa viúva com a ópera *Fidelio* (1805), de Beethoven, que vem à tona devido à similaridade etimológica. Desse modo, Aires estaria propondo que Fidélia está veiculada à fidelidade, pois, assim como Fidelio (que, na verdade, é Leonora, uma mulher que prova sua lealdade ao marido Florestan mesmo ele estando aprisionado), a jovem viúva, após dois anos da morte do seu esposo Noronha, ainda conservava o luto nas feições e nas vestimentas, como o diplomata adverte em outra sequência que deu origem a tal digressão: “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 joias e um raminho de miosótis” (ASSIS, 2016, p. 228).

Contudo, não escondendo sua herança shandiana, Aires, em mais uma digressão extratextual, isto é, o uso autônomo de conteúdos que foge à sua composição, contradiz de modo irônico a primeira alusão com o libreto de Fidelio, ao comparar o sobrenome Santa-Pia de Fidélia a Pia del Guastelloni, uma viúva do *Canto V*, do *Purgatório*, da segunda parte de *A divina comédia* (1979), de Dante Alighieri, que se abre novamente ao amor e é assassinada por tal decisão. A aproximação que Aires digressivamente faz entre a viúva de Botafogo e a dantesca representa a ambiguidade que sustenta a imagem da moça nas divagações advindas dessa impossibilidade de determinar o caráter dela apenas pelo o que é aparente. Isso é observado quando Aires assume que somente o nome da viúva não é capaz expressar suas feições de espírito, já que há uma perda da relação entre significado e significante, ou seja, a relação entre Fidélia e fidelidade. Em outras palavras, nessa rede de conexões onomásticas, Aires coloca em xeque a obviedade da linguagem habitual, uma vez que as palavras são potencializadas em seus significados, assim como o nome de Fidélia, que foge à regra do lugar comum dos nomes femininos históricos. Esse jogo de nomes que se entrelaçam ao redor das personagens e apontam o passado histórico da família compõem uma complexidade da linguagem

que busca apontar, desde o nome até a profundidade, a densidade da personagem sondada pelo narrador.

É necessário pontuar que tanto Bentinho quanto Aires não usam o curso marginal das digressões apenas para denunciar o lado enigmático das personalidades de Capitu e Fidélia, mas também para divulgar a relação dessas personagens com a extremidade da vida e da morte, isto é, do riso e da melancolia que despertam o lado quixotesco dos seus enunciadores, fenômeno intitulado por Passos (2007) de “incontinência da fantasia”. O que corrobora para que Machado de Assis corrompa, por meio desses autores ficcionais, a ideia do amor romântico, mostrando, ironicamente, que se o amor é a língua universal, a qual filosoficamente une todos os homens, da mesma forma, ela também os separa. Por isso, a transgressão do amor proposta em *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* vem atrelada ao fato de que esses memorialistas, parafraseando Aires, “não podem dar aquilo que homens chamam de amor”, isto é, um sentimento burguês de redenção amorosa ou ascensão social baseada em um jogo de interesses, como era retratado, por exemplo, nos romances de José de Alencar.

Dessa maneira, dando sentido, ainda que de modo inverso, à filosofia das metafísicas schopenhauerianas citadas no segundo capítulo, e principalmente ao riso e à melancolia shandiana, Bento e Aires mostram que o amor surge no equilíbrio desses dois sentimentos antagônicos, capazes de distorcer e fragmentar suas memórias, como se pode observar nos olhares do conselheiro sobre a jovem viúva Fidélia:

Ao vê-la agora, 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 vocábulo 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 lhe não ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os 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:

*I can give not what men call love.*

Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!” (ASSIS, 2016, p. 228-229, grifo do autor).

O uso da digressão extratextual expressa no verso: “*I can give not men call love*”, do poema *To...* (1994), de Percy Bysshe Shelley, alegoriza os caminhos tortuosos que desviam o curso da narrativa e, ao mesmo tempo, aponta a saída encontrada por Aires para materializar na escrita subjetiva da memória o que ele pode perceber do estado emocional de Fidélia desde que a avistou no cemitério. Todavia, analisando o verso, nota-se que Aires não o utiliza apenas para remeter ao contraste entre a vivacidade saborosa e virtuosa da moça e sua evidente nota de viuvez, mas para confessar de forma tácita a própria impossibilidade de desposá-la (“e é pena” (ASSIS, 2016, p.229)). Em outro registro, Aires se apropria novamente dessa mesma incumbência lírica para reforçar mais uma vez a resistência ao amor presente em Fidélia:

Eu deixei-me estar 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, aliás de dois anos. Shelley continuava a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo: *I can give not what men call love* (ASSIS, 2016, p. 230, grifo do autor).

Aires com o verso de Shelley camufla a possibilidade de visualizar nessa graça apetitosa de Fidélia uma abertura para amar. Isso, porque indiretamente a construção poética mimetiza essa posição paradoxal da jovem viúva: uma mulher em perfeitas condições, nos termos schopenhauerianos, de perpetuar a espécie, porém, impedida de efetuar tal ato pelas questões que envolve não só o campo sentimental como também o moral, já que estava inserida em uma sociedade com valores patriarcais, incorporados ao fel da língua de D. Cesária, quem, no olhar do conselheiro, contribuía para que ela não deixasse totalmente o luto e prosseguisse no amor. Por isso, ele ironiza: “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? [...]. *I can not*, etc. (Shelley)” (ASSIS, 2016, p. 244).

Aires passa a empregar a quebra da continuidade narrativa provocada pela digressão extratextual do verso de Shelley (“*I can give not what men call love*”) como um refrão que possibilita desnudar para ele mesmo e para o leitor as tonalidades contraditórias que plainam Fidélia. Isso acontece porque a recorrência do verso passa a delegar-se, na escrita de Aires, pela reiteração da essência e da aparência que

corporificam e ressignificam, para além da erotização da jovem viúva, a ruptura da melancolia coexiste nela.

Assim, à medida que Aires vai reconhecendo que a jovem pode amar novamente à menção do verso, com os traços de viuvez perdidos gradualmente pela moça, alteram-se as suas anotações: “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” (ASSIS, 2016, p. 337, grifo do autor). A mudança não é somente pela vontade de escrever a totalidade do verso, como bem pontua Batista (2020), mas a repetição digressiva metamorfoseada do verso até sua extinção das memórias de Aires, uma sequência que acompanha aos poucos a própria falha da teoria de viúva convicta dirigida à Fidélia, consubstanciada na transição que a leva de viúva do Noronha à esposa de Tristão:

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 (ASSIS, 2016, p. 356).

Aires revela o aspecto quimérico que amparava suas observações relativas a Fidélia, deslocando o olhar racional para as impressões subjetivas provocadas pela imagem da moça. Desse modo, na evocação fantasmagórica de Fidélia, a digressividade surge como recurso estruturante da inventividade, que se recompõe submersa na escrita autobiográfica de Aires e que flerta com o que fundamenta o cerne verossímil da narração. Algo que pode ser ressaltado em outra divagação narrativa, naquela em que Aires relata um sonho com Fidélia, que, de algum modo, desmascara todas as conciliações diplomáticas acerca da permanência do luto na moça na esfera imaginária:

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 coisa 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 (ASSIS, 2016, p. 252-253, grifo do autor).

O sonho é a escapatória digressiva e errática que coloca em evidência o riso-melancólico das verdadeiras intenções de Aires com Fidélia, por trás daquilo que ele anteriormente considerava apenas como “veleidades sexagenárias” (ASSIS, 2016, p. 248): “A carreira desta, apesar de viúva, é o casamento; está na idade de casar, e pode aparecer alguém que realmente a queira por esposa. Não falo de mim, Deus meu, que apenas tive veleidades sexagenárias; digo alguém de verdade [...]” (ASSIS, 2016, p. 248). A dissimulação que carrega essa fenda narrativa mostra, efetivamente, a contradição de um espírito que tem uma, como enfatiza Bosi (2000, p. 142-143), “corda esticada entre o instinto de morte (que é análise e é tédio) e o desejo indestrutível de beleza que vive e de amor”.

Já em Bentinho, como supracitado neste estudo, o riso-melancólico incorporado a Capitolina é submetido à digressividade enveredada pela linha temporal que deflagra o olhar do *eu-presente*, que, pela patologia do ciúme, exala rasgos melancólicos deturpadores da ingenuidade do seu eu da juventude que sempre pinta Capitu como anjo do céu ou como flor cândida e pura. Por isso, Bentinho mais do que Aires eleva a ambiguidade da figura feminina que dá corpo às memórias:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirach, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers. I: "Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti". Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca.

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à História dos Subúrbios (ASSIS, 2016, p. 637-638, grifo do autor).

Bentinho prova que, se o amor pode alterar a percepção da realidade, o ciúme pode, além disso, traçar destinos, como sua condenação à vida solitária. A dissimulação da superação da perda da primeira amada do seu coração gera a ironia que perpassa o sorriso encarcerado da retórica. Segundo Rouanet (2007), ela se

apropriaria dos malabarismos digressivos para absorver a ambiguidade psicológica de “uma Circe infinitamente sedutora, cujos olhos de ressaca significam a vida e a morte ao mesmo tempo, [e] a ambiguidade social de um país que pretendia aceder à modernidade, mas não conseguia livrar-se do regime de trabalho escravo” (ROUANET, 2008, p. 134).

Com essas representações das personagens femininas, Machado de Assis não oscila entre um naturalismo meramente erótico e um romantismo platônico. Logo, desde a coxa e bela Eugenia, de *Memórias Póstumas*, passando pela insondável Capitu e por Fidélia, no Machado de Assis memorialístico, o feminino ganha uma complexidade jamais vista antes na literatura brasileira.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Só brilharia o artista, é certo. Quando uma pessoa ou um grupo saem bem, ninguém quer saber do modelo, mas da obra, e a obra é que fica.*

(Machado de Assis)<sup>12</sup>

*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.*

(Machado de Assis)<sup>13</sup>

É a tradição que forma o autor ou o autor que forma a tradição? Paz (2012) diz que toda vez que surge um novo prosaísta a linguagem literária renasce, porém, esse ato de renascer não deve estar aliado ao fato de que a novidade seja uma forma de aniquilamento ao que veio antes, ao contrário, representa que, apesar de tudo o que já foi dito e feito, alguma excepcionalidade sempre pode ser acrescentada. Observando o âmago do percurso de Machado de Assis, percebe-se como o escritor é um desses vanguardista, revolucionário de uma escrita literária que fundiu a genialidade autodidata de um homem do seu tempo e do seu país à tradição que o possibilitou dialogar com o universal e o atemporal.

Assim, em 1880, nos entremeios das tensões sobre a representação, que exigiam cada vez mais que a produção literária se instituíssem a partir de uma linguagem que a levasse a ser uma cópia ou tradução exata do mundo, Machado encontrava na memória a panaceia que minava a ideia da literatura como a mimese absoluta da realidade. Em outras palavras, o autor de *Memórias póstumas* ofereceu com a ótica memorialista uma nova forma de plasmar o universo sem recorrer às vertentes racionalistas dadas pelas correntes literárias que vigoravam no momento, propondo a contenção do irrepresentável e o imensurável em linhas tipográficas.

Nesse sentido, lançando um olhar anacrônico sobre as obras de memória de Machado de Assis, no que ancora a tradição literária que fundamentou a forma memorialística do autor carioca, este estudo buscou apresentar as particularidades que sustentaram as bases estéticas e estruturais e, ao mesmo tempo, diferenciaram e renovaram a escrita memorialista em *Dom Casmurro* e em *Memorial de Aires*, em

---

<sup>12</sup> (ASSIS, 2016, p. 600)

<sup>13</sup> (ASSIS, 2016, p. 279)

relação à proposta inicial articulada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Logo, analisou-se como as obras vozeadas pela veia casmurra de Bento Santiago e pela expressão diplomática do conselheiro José Marcondes de Aires tencionam a memória em uma retórica que reafirma constantemente sua extensão subjetivante. A ponto de confabular uma identidade autoral na projeção ambígua, caótica e fragmentada de sujeitos que entendem que, mesmo sendo criadores, não podem capturar o que está em volta e nem o que acontece com eles de maneira totalitária.

Na contextualização do cenário literário e crítico das singularidades memorialísticas que englobam *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, o primeiro capítulo deste trabalho proporcionou uma discussão acerca do emprego da memória como dispositivo literário que repercutiu horizontes estruturais diversificados na produção romanesca machadiana. Entendeu-se, pois, que, em *Memórias póstumas*, Machado de Assis instituiu um projeto mnemônico que revogava a epistemologia da objetividade científica das concepções europeias para enveredar-se por um modelo literário que *Laurence Sterne* incorporou a partir da reatualização de um dos mais antigos berços da literatura latino-americana, isto é, a sátira menipeia. Com isso, apresentou-se, além do cenário contextual, os elementos que caracterizam o formato sterniano, ou seja, a forma shandiana aderida e reorganizada por Machado em sua forma memorialística, que se redimensiona nas memórias líricas de Bentinho e do conselheiro Aires.

Nesse âmbito, diante das especificidades dos narradores memorialistas machadianos, o segundo capítulo ofereceu um mapeamento das individualidades composicionais presentificadas em Brás Cubas, Bentinho e Aires. Isso, baseando-se na apropriação da hipertrofia subjetiva que aponta o quanto a relação entre essas autoridades narrativas e o leitor é estabelecida de forma oblíqua e dissimulada, uma vez que cada memorialista, dentro de sua concepção fenomenológica, apresenta uma contingência caprichosa a qual o leitor, sem a agudeza exigida por Machado de Assis, torna-se apenas um fantoche da volubilidade dessas figuras narrativas. Além disso, pontou-se também, neste capítulo, a engenhosidade da retórica casmurra de Bento Santiago e diplomática do conselheiro Aires para a construção dos supostos autores nas cadências que revelam a intenção autora na errata pensante que humaniza a narração e traz a crise do narrador demiurgo.

No terceiro capítulo, analisou-se os gerenciamentos estruturais que validam a inserção e a renovação das características shandianas na forma memorialística de

*Dom Casmurro* e de *Memorial de Aires*, percebendo como essas categorias eram repensadas na liricidade das memórias autobiográficas que se apresentavam como dispositivos bases de um novo modo de consubstanciar na escrita literária, ainda que de um jeito imprevisível e distorcido, o *eu* e a realidade por ele vivenciada. Desse modo, verificou-se que, na narrativa de Bentinho e de Aires, as memórias estão tangenciadas pelo devir de um ato composicional que usa autonomia subjetiva para tentar ludibriar o transitório do tempo, a limitação do espaço, a ausência de controle sobre outro, além de explorar o poder da perspectiva individual em um mundo que cada vez mais se apresenta incontornável na sua caoticidade.

Em linhas gerais, percebeu-se que, para Machado de Assis, a escrita das memórias é um ato de rebeldia, sobretudo, pelo fato de dar corpo ao impossível dentro da cosmovisão de um indivíduo que utiliza até mesmo suas limitações para se comunicar. Ainda, com a memória, o bruxo do Cosme Velho mostra que diante da conotação da produção literária como expressão artística e, sobretudo, humana, qualquer tentativa de formalização da linguagem literária deveria ser observada apenas como uma possibilidade dentre outras de recriar o mundo, ou seja, do homem reinventar a própria existência.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- ASSIS, Machado. A nova geração. *In*: ASSIS, Machado. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. (v. 3)
- ASSIS, Machado. **Crítica literária**. Rio de Janeiro-São Paulo: W. M. Jackson, 1961.
- ASSIS, Machado. **Contos** – coleção grandes leituras. São Paulo: FTD, 2002.
- ASSIS, Machado. Dom Casmurro. *In*: ASSIS, Machado. **Todos os romances e contos consagrados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (v. 2)
- ASSIS, Machado. Eça de Queirós: O primo Basílio. *In*: ASSIS, Machado. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 2008. (v. 3) p. 1233-1234.
- ASSIS, Machado. Esaú e Jacó. *In*: ASSIS, Machado. **Todos os romances e contos consagrados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (v. 3)
- ASSIS, Machado. Memorial de Aires. *In*: ASSIS, Machado. **Todos os romances e contos consagrados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (v. 3)
- ASSIS, Machado. Memórias póstumas de Brás Cubas. *In*: ASSIS, Machado. **Todos os romances e contos consagrados**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (v. 2)
- ASSIS, Machado. Notícia da atual da Literatura Brasileira: instinto nacionalista. *In*: COUTINHO, A. (org.). **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. (v. 3)
- BAPTISTA, Abel Barros. **Autobiografias**: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis. São Paulo: Unicamp, 2003.
- BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome** – Duas interrogações sobre Machado de Assis. São Paulo: Unicamp, 2007.
- BAPTISTA, Abel Barros. I can not etc. *In*: BAPTISTA, Abel; ROWLAND, Clara; MONTEIRO, Pedro Meira Monteiro. **Esse Aires**. Lisboa: Peixe-elétrico, 2020.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. 71. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Alfredo. **O enigma no olhar**. São Paulo: Ática, 2000.
- CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Brasil: eBooksBrasil, 2005. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00008a.pdf>. Acesso em: 10 de mar. de 2021.

FRANÇA, Eduardo de Melo. **Notas sobre a presença da sátira menipeia nas memórias póstumas e no conto o segredo do bonzo**. A cor das letras, Feira de Santana, v. 8, n. 1, p. 77–88, 2007. Disponível em: <http://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1567>. Acesso em: 18 de maio de 2021.

GARRETT, Almeida. **Viagem pela minha terra**. 4. ed. São Paulo: Martin Claret 2012.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

FREEDMAN, Kaete. O papel do narrador na épica. *In*: HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. São Paulo: Unicamp, 2003.

LIMA, Luiz Costa. Machado: mestre de capoeira. **Espelho: revista machadiana**, Virginia, v. 3, p. 37-43, 1997. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/eec85ee>. Acesso em: 10 de ago. de 2021.

MEYER, Augusto. O romance machadiano: homem subterrâneo. *In*: BOSI, Alfredo (org.). **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaaios**. 2. ed. Brasília: Hucitec, 1987.

PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp/Nankin, 2007.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PESSOA, Patrick Estellita Cavalcanti. **A segunda vida de Brás Cubas: Machado de Assis e o problema de autonomia da obra de arte**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/autor-obra-lista/itemlist/category/33-teses-e-dissertacoes?start=12>. Acesso em: 30 de jul. de 2020.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (v. 1)

ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

RODRIGUES, Lucilo Antônio. **A poesia no romance: Memorial de Aires, um caso exemplar**. 2007. 251 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de São Paulo, São José do Rio Preto, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106337>. Acesso em: 10 de mar. de 2020.

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

ROUANET, Sergio Paulo. **Dom Casmurro alegorista**. Revista USP, São Paulo, n. 77, p. 126-134, mar./maio 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13661>. Acesso em: 18 de maio 2021.

SÁ REGO, Enylton de. **O calundu e panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SARAIVA, Juracy Assamann. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: Unisinos, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.

SCHÜLER, Donald. **Literatura Grega: irradiações**. São Paulo: Ateliê, 2018.

SHELLEY, Percy Bysshe. **The complete poems**. New York: Modern Library, 1994.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TELES, Adriana da Costa. **O labirinto enunciativo em Memorial de Aires**. São Paulo: Annablume, 2009.