

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ANA CARLA LIMA MARINATO

**AUTOR, NARRADOR, PERSONAGEM: AS VÁRIAS FACETAS
DOS AIRES DE MACHADO**

VITÓRIA

2013

ANA CARLA LIMA MARINATO

**AUTOR, NARRADOR, PERSONAGEM: AS VÁRIAS FACETAS DOS AIRES
DE MACHADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Prof.^a Dr.^a Fabíola Simão Padilha Trefzger

VITÓRIA

2013

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)
(Centro de Documentação do Programa de Pós-Graduação em Letras,
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

M337a Marinato, Ana Carla Lima, 1987-
Autor, narrador, personagem : as várias facetas dos Aires de Machado / Ana Carla Lima
Marinato, 2013.
120 f.

Orientador: Fabíola Simão Padilha Trefzger.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências
Humanas e Naturais.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e interpretação. 2. Autoria. 3. Literatura
brasileira – História e crítica. I. Trefzger, Fabíola Simão Padilha. II. Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

ANA CARLA LIMA MARINATO

**AUTOR, NARRADOR, PERSONAGEM: AS VÁRIAS FACETAS
DOS AIRES DE MACHADO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em _____ por:

Prof.a Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Marília Rothier Cardoso
Pontifícia Universidade Católica - RJ

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof.^a Dr.^a Maria José Angeli de Paula (Membro suplente)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (Membro suplente)
Universidade Federal do Espírito Santo

À minha mãe, Dona Beta: obrigada por me ensinar a viver!

AGRADEÇO:

À minha orientadora, professora Fabíola Padilha, pela paciência e pelo olhar inteligentíssimo e perspicaz devotado a este trabalho, sem o qual minha pesquisa não teria sucesso;

À minha mãe, Dona Beta, pelo amor sem medidas e pelo orgulho com que diz: “tenho uma filha Mestre!”;

Às minhas irmãs, Carol, Kátia e Jackeline; em especial à Keline, cujo apoio foi essencial para o sucesso do meu percurso acadêmico;

Aos alunos/colegas do Estágio em Docência (2012/1), que sem dúvidas contribuíram para o enriquecimento das ideias que aqui apresento;

Aos professores do PPGL e do curso de graduação em Letras da UFES, mestres a quem muito devo toda a minha formação;

À CAPES, que apostou na qualidade da minha pesquisa e possibilitou minha total dedicação aos estudos;

E, apesar dos pesares, à UFES, esta universidade que foi minha segunda casa durante esses sete anos iniciais de vida acadêmica, anos de algumas crises, pequenas revoluções e intenso aprendizado.

MARINATO, Ana Carla Lima. *Autor, narrador, personagem: as várias facetas dos Aires de Machado*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

RESUMO

Os dois últimos romances machadianos – *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) – deixam ver um trabalho especial dedicado às estratégias ficcionais de composição da autoria. Os jogos autorais começam a ser elaborados nas advertências de cada texto e se desdobram ao longo dos romances, vindos à tona em meio à relação entre as diversas instâncias narrativas, as quais contribuem para a composição de certa figura autoral. Esta, trabalhada de modo particular em cada obra, também possui contornos intrigantes se vista a partir de uma análise que se concentre na relação entre os dois romances. Trata-se, aqui, de analisar como a ideia de autoria desses textos dialoga com as concepções de sujeito que povoavam o seu tempo; paralelamente a esse diálogo, vemos nesses romances uma retomada da tradição filosófica e literária do século XVII, suscitando uma reflexão sobre sua presença em fins do século XIX. Essa análise nos leva a identificar certa semelhança com as concepções de autor e sujeito que embasam o que se tem atualmente tratado como “autoficção”, permitindo-nos concluir que o olhar atual ganha muito em lançar-se sobre essas obras produzidas no início do século XX.

MARINATO, Ana Carla Lima. *Author, narrator and character: the Machado's Aires various facets*. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

ABSTRACT

The last two novels by Machado de Assis – *Esau and Jacob* (1904) and *Conselour Aires's Memoirs* (1908) – show a special labor dedicated to the fictional strategies of the authorship's constitution. The authorial plays start being elaborated in the advertences of each text, and spread throughout the novels, coming to light through the relationship between the various narrative instances, which contribute to the composition of an authorial figure. This figure, constituted in a peculiar way in each work, also has intriguing outlines, if it is seen through an analysis that focuses on the relationship between the two novels. It is intended, here, to understand how the idea of authorship in these works establishes a dialog with the conceptions of subject that settle at that time; in parallel with such dialog, it is observed in these novels a retake of the philosophical and literary tradition from the 17th century, evoking a reflection about its presence in the end of the 19th century. Such analysis leads us to identify certain similarity with the conceptions of author and subject that bases what is currently known as “autofiction”, allowing us to conclude that the actual thought acquires great benefits when it plunges towards these works composed by the beginning of the 20th century.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	11
II. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	13
III. O PERCURSO DE AIRES: UMA APRESENTAÇÃO	30
IV. OS JOGOS AUTORAIS EM <i>ESAÚ E JACÓ</i> E <i>MEMORIAL DE AIRES</i>	45
V. SUJEITOS HISTÓRICOS E FICCIONAIS	65
VI. REALIDADE NA LITERATURA E REALIDADE LITERÁRIA	89
VII. CONCLUSÃO	109
VIII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	117

“... ele está nos seus livros, com toda a sua pobre sensibilidade tão ferida, com toda a sua dolorosa e profunda humanidade.”

Lúcia Miguel Pereira

“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.”

Machado de Assis

I. INTRODUÇÃO

Ao depararmos com um trabalho crítico concernente a um grande nome da literatura brasileira, como é o caso de Machado de Assis, é comum que surja a invariável questão: por que Machado de Assis? Sua fortuna crítica já não é suficientemente robusta, seus romances, especialmente, já não foram incansavelmente estudados? Sem dúvida, essas questões são pertinentes e, por vezes, intimidadoras. Vejamos, porém, o quanto este trabalho pode contribuir para a fortuna crítica contemporânea desse grande clássico que, entendemos aqui, percorreu inúmeros tempos mantendo, ao mesmo tempo, os pés firmes no solo do seu século XIX.

A atual proliferação de narrativas que põem em jogo um “eu” autoral levou muitos estudiosos a pensar sobre as conjunturas sociais e filosóficas percebidas pela análise desses textos literários, denominados por alguns teóricos pelo termo “autoficção”. A partir de estratégias ficcionais que remetem à concepção da autoria em relação ao texto literário, salta aos olhos o modo como o sujeito aí aparece – descentrado, fragmentado, sempre em busca de possíveis e eventuais identificações com o outro. Essas estratégias que tem configurado certo “retorno do autor”, bem como as discussões de natureza filosófica e sociológica que esses textos concentram, acabam por nos remeter às obras do escritor carioca de fins do século XIX e início do século XX. Percebemos, nos dois últimos romances machadianos – *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) – estratégias de composição da autoria que provocam efeitos semelhantes aos que identificamos na narrativa contemporânea. Poderíamos dizer que ao mesmo tempo em que o autor via sua morte nesses romances, anunciava também o seu retorno. O autor, na concepção que se esboça nesses textos machadianos, percorre um caminho simultâneo de ida e volta, como se jamais conseguisse encontrar o fim das veredas da ficção e início da estrada da realidade. Todos os fins encerram inícios; assim se compõem os sujeitos, assim se refaz a história.

Foi, portanto, um olhar lançado à contemporaneidade que nos levou a essas obras do início do século XX. Há algo que se move entre esses dois tempos; as raízes do agora parecem abrir caminho também no solo de Machado. A vivência do presente se inquieta em buscar suas possíveis origens.

Algumas análises realizadas nas últimas décadas dos dois romances finais de Machado de Assis tocaram, aqui e ali, na composição da autoria, como se verá pela revisão de textos de destaque que se propuseram a tratar dessas obras. Entretanto, os estudiosos mencionados apenas apontam rapidamente para o caminho de análise que aqui se pretende percorrer. Os jogos autorais destrinchados neste estudo tocam inevitavelmente nos mais variados e instáveis contornos das obras, que parecem requerer um pensamento sobre a relação entre o sujeito e seu tempo.

Propomos, então, de saída, uma revisão bibliográfica a partir de um recorte da fortuna crítica que tenha em vista os trabalhos de maior destaque, além de estudos que levam, em alguma medida, a apontamentos que possam iluminar a análise que empreenderemos. Em “O percurso de Aires: uma apresentação”, tratamos de expor rapidamente os pontos que serão desenvolvidos com mais detalhes nos capítulos seguintes. Temos, então, em “Os jogos autorais em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*”, uma análise detalhada disso que entendemos se realizar com grande destaque nessas obras: os jogos autorais e seus efeitos para o discurso ficcional. No quinto capítulo – “Sujeitos históricos e ficcionais” – debruçamo-nos sobre um tema que atravessa esses romances, sendo solicitado especialmente por esses mesmos jogos autorais: trata-se de concepções de sujeito que despontam no pensamento filosófico ocidental desde o século XVII, dialogando também com a tradição literária do romance. As reflexões machadianas sobre esse gênero literário, que possui uma grande extensão de público na atualidade, recebem um tratamento mais detalhado no capítulo seguinte, “Realidade na literatura e realidade literária”, em que tratamos da relação entre ficção e história para a qual a análise empreendida aqui se direciona.

O leitor perceberá, ao fim, como esse percurso se mostra singular e profícuo para o atual entendimento das obras machadianas. Esperamos deixar, assim, uma contribuição que seja digna do respeito e da admiração que se tem devotado ao nosso grande romancista. Para que essa contribuição se realize, cabe enfrentar e pensar os seus textos com seriedade. Que venham, então, o diplomata e o escritor.

II. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Em excelente trabalho de análise da escrita biográfica em torno de Machado de Assis – *O homem encadernado* –, publicado em 1996, Maria Helena Werneck abre um capítulo, ao fim do livro, para analisar as relações entre autorreferencialidade e escrita do diário produzidas no *Memorial de Aires* (1908), sem deixar de mencionar também a forma como o Conselheiro Aires aparece em *Esau e Jacó* (1904). Em um primeiro momento, traça-se um breve histórico da tradição crítica em torno desse personagem, ressaltando especialmente as leituras autobiográficas feitas na primeira metade do século XX, as quais, como bem se sabe, apoiam-se no fato de que o Conselheiro Aires seria algo como um “sósia”, na expressão de Lúcia Miguel Pereira¹, do próprio Machado de Assis. Sem negar nem reafirmar tal fato, Werneck acredita que essas leituras tenham surgido especialmente a partir das aproximações, pertinentes a seu ver, feitas entre a forma de tratar de si do *Memorial* e a que aparece na correspondência trocada entre Machado, nos fins de sua vida, e seu amigo Mário de Alencar² – isso sem falar nas revelações do próprio Mário de Alencar a respeito do *Memorial* em suas *Páginas de saudade*, publicadas pouco depois da morte de Machado, as quais Maria Helena Werneck não deixou de analisar em capítulo próprio³.

O caminho de análise que se empreende, então, caracteriza-se pela percepção do memorial a partir de uma poética do indicial: primeiramente, trata-se de ressaltar a singularidade do foco escolhido por Aires para, em seguida, analisar sua própria interpretação dos fatos⁴. Nesse movimento, Werneck não deixa de apontar a importância da opção pela escrita do diário: Aires não acredita que se possa fornecer o perfil de uma pessoa a partir de uma linha contínua que liga o passado ao presente, por isso opta por uma escrita que se refaz com o passar dos dias: “Como um barco ao sabor de ventos que inventam novas rotas, o diarista só não fica, totalmente, à deriva da casualidade porque ajusta o seu leme continuamente”⁵. Como consequência,

¹ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*. 6. Ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988, p. 270.

² WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996, p. 245.

³ WERNECK, 1996, p. 49-60. O capítulo se intitula “Em nome do pai: Mário de Alencar e as *Páginas de saudade*”.

⁴ *Ibid.*, p. 246.

⁵ *Ibid.*, p. 255.

A escrita do diário seria o lugar para o qual se dirige um sujeito que se recusa a ser percebido como algo dado, acabado, e prefere se oferecer como uma conta em aberto, que admite ser novamente somada, inventada e projetada atrás do que existe.⁶

Como bem se sabe, a falta de fixidez dos sujeitos ficcionais é recorrente ao longo de toda obra de Machado de Assis; no caso especial do *Memorial de Aires*, esse elemento se configura sobretudo a partir da forma de diário e da caracterização particular do Conselheiro, que pode ser visto como um (auto)biógrafo em sua escrita. Nesse sentido, as indicações de análise feitas por Maria Helena Werneck se configuram mais como mote do que como glosa propriamente dita, já que o foco do livro é analisar a forma como Machado de Assis aparece nas muitas biografias que se foram compondo ao longo dos anos até o final do século XX. A glosa para tal mote, entretanto, poderia ser uma importante contribuição para a fortuna crítica sobre Machado de Assis, especialmente no que concerne ao papel singular que o Conselheiro Aires assume nos dois últimos romances do escritor. Trataremos, aqui, de procurá-la entre os mais significativos nomes da crítica machadiana contemporânea, a partir de textos cujo foco da análise aponte de algum modo para esse elemento importante que se concentra na figura do Conselheiro, identificado por Werneck.

Grande parte da crítica contemporânea se destinou a abalar a tese segundo a qual o *Memorial* seria um romance de reconciliação⁷, já que não dispõe da efervescência irônica que domina os romances anteriores, além da constatação da natureza conciliadora do próprio Conselheiro. Nesse contexto, podemos destacar, primeiramente, as importantes contribuições de John Gledson, que percebeu com riqueza as relações entre os romances machadianos e o contexto histórico que os norteava e se empenhou em realizar um estudo que levasse em conta as diversas possibilidades que a escrita de Aires pode oferecer⁸. Entretanto, a desconfiança com que lança o seu olhar sobre a narrativa “pacificadora” de Aires leva a uma necessidade de reelaboração do enredo do *Memorial*: ele busca, assim, a verdade sobre a “traição” empreendida por Fidélia e Tristão em relação a seus pais postiços, o que parece ser uma interpretação bastante

⁶ Ibid., p. 257.

⁷ A título de exemplificação: “Sem essas páginas de saudades, de uma pureza cristalina, não estaria completa a obra de Machado de Assis. Há nelas como que uma reconciliação com a vida.” Cf. PEREIRA, 1988, p. 271-272.

⁸ GLEDSON, John. *Memorial de Aires*. In: _____. *Machado de Assis: ficção de história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 247-291.

limitada – afinal, o enredo do *Memorial* é nada mais do que o que aparece no livro, e as sugestões sobre os fatos não deixam ao leitor a possibilidade de conclusão, de encontro com a verdade e, menos ainda, de julgamento dos personagens. Além disso, os diversos recursos que Aires utiliza para relacionar-se com a realidade ao seu redor nos levam a perceber que o seu entendimento do real é sempre provisório: tudo não passa de interpretação e, sendo assim, não é possível descobrir uma verdade sob o seu texto.

Por outro lado, Marta de Senna⁹ realiza uma ruptura com as leituras que veem no *Memorial* uma obra de reconciliação com a vida a partir de uma tradução que entende como equivocada, feita pelo próprio Conselheiro, do verso de Schelley: “I can give not what men call love”. A citação é feita no momento em que o Conselheiro descreve as ótimas impressões deixadas pela viúva Fidélia; diante de uma figura tão interessante “no gesto e na conversação”¹⁰, Aires lamenta com o verso, que traduz em seguida, adicionando um pequeno complemento: “Eu não posso dar o que os homens chamam de amor... e é pena!”¹¹.

Retomando e interpretando o poema, a estudiosa mostra que ele não expressa a voz de um eu-lírico incapacitado para o amor, mas para *o que os homens chamam de amor*. Pensando o modo como Aires dialoga, pelo poema, com a tradição romântica, Marta de Senna coloca em dúvida a possibilidade de se utilizá-lo para ver em Aires a figura de um homem velho incapaz de amar. De fato, a descrição que o próprio Aires constrói de Fidélia após a festa na casa do casal Aguiar leva a crer que há no diplomata algum desejo que, se por um lado fica encoberto em suas relações sociais, por outro lado acaba vindo à tona em sua escrita:

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.¹²

Marta de Sena deixa muito claro em sua análise a aproximação que se pode estabelecer entre o contexto do diplomata e o do poeta romântico alemão: ambos podem dar não o

⁹ SENNA, Marta de. A tradução do Conselheiro. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weiss (Org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 255-268.

¹⁰ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 65.

¹¹ *Ibid.*, p. 65.

¹² *Ibid.*, p. 64-65.

que os homens chamam de amor, mas sim algo mais sublime, que pode ser encontrado por meio mesmo do texto literário¹³. A própria tradução do Conselheiro autoriza, entretanto, a conclusão equivocada: o deslocamento do “não” para antes do verbo acaba levando a interpretação à ideia da impossibilidade do amor. Cabe lembrar, porém, que tal deslocamento, por si só, não necessariamente desautoriza a interpretação do poema e do texto de Aires que a autora deseja combater. Podemos inclusive perceber deslocamentos semelhantes na tradução que a própria Marta de Sena faz do poema e expõe em seu texto¹⁴. Por outro lado, se a citação do verso requer uma aproximação com o contexto romântico, é preciso operar o afastamento necessário, já que Aires se apresenta, ao longo dos dois romances, como uma figura cética, avessa às eloquências e recorrências à metafísica típicas do espírito romântico. Uma leitura atenta do trecho em que aparece a citação de Schelley permite pensar que, se há algo em comum entre o poeta e o Conselheiro – a impossibilidade de consumação de certo desejo no âmbito social –, há também algo bastante diverso, afinal, os motivos pelos quais o Conselheiro não expõe tal desejo e a forma como isso é vivido por ele refletem nada mais que a natureza diplomática de sua pessoa: se não encontra a correspondência necessária na pessoa que deseja, não contesta, não enfrenta as pessoas, tal como foi o caso com Natividade exposto em *Esau e Jacó*¹⁵. Enfim, tédio à controvérsia.

Na mesma linha de ruptura com interpretações tradicionais, Adriana da Costa Teles¹⁶ empreende um estudo minucioso sobre a potencialidade semântica dos enunciados no *Memorial*. A autora esclarece pontos e questões fundamentais ao longo da obra: de início, o estatuto de realidade que se confere ao discurso por meio das advertências, bem como a ilusão de verdade que se percebe a partir da criação de um editor ficcional. Tudo leva a crer, enfim, que um dos princípios fundamentais da obra é justamente o questionamento da ideia de representação da realidade. Entretanto, ao tratar dos enigmas e ambiguidades que a obra propõe, a autora acaba por se contradizer: em determinados momentos, ela pretende atenuar as pontas do compasso, o qual tem por função a conciliação de elementos opostos. Entre outros exemplos, podemos recorrer à

¹³ SENA, 2008, p. 268.

¹⁴ Um exemplo: o verso “But wilt thou accept not” é traduzido como “Mas não aceitarias”. Percebe-se, na tradução de Marta de Sena, o mesmo equívoco que ela própria identifica na tradução de Aires.

¹⁵ No capítulo XII, em que o narrador apresenta o Conselheiro ao leitor, alude-se a um momento em que Aires esteve interessado por Natividade, mas abandonou a possibilidade de casamento logo que percebeu que não era correspondido. Cf.: ASSIS, 2001, p. 39.

¹⁶ TELES, Adriana da Costa. *O labirinto enunciativo em Memorial de Aires*. São Paulo: Annablume, 2009.

interpretação que a autora faz das impressões que Aires registra em relação à pessoa de Tristão, emitindo um julgamento que acaba por direcionar a leitura do Conselheiro para uma única possibilidade acerca das intenções do rapaz:

O Conselheiro sugere, por vias sinuosas, que o amor e a dedicação do casal não foram retribuídos com a mesma moeda, afinal, o registro dá margem para que o leitor creia haver existido um possível esquecimento e ingratidão por parte de Tristão.¹⁷

Grande parte do estudo se destina a analisar esse lado “negativo” dos personagens, que Aires estaria encobrindo por meio de sua natureza conciliadora. O que é preciso destacar é a indecidibilidade da questão: não é possível saber se Tristão foi ingrato ou não, pois o texto não o confirma. Sendo assim, não parece profícuo tentar achar respostas escondidas no discurso “sinuoso” de Aires, pois que nunca saberemos a resposta verdadeira, o que a própria autora admite em diversas passagens, tais como:

Ao se valer do recurso da modalização, Machado cria uma malha textual que ecoa imprecisão e, assim, apesar de o discurso se afirmar filiado ao meio a ser focalizado, a verdade aparece como fugidia dos domínios do narrador e, conseqüentemente, também do leitor do discurso.¹⁸

Esse tipo de análise revela uma posição crítica particular: além de entender que a obra não é uma conciliação com a vida, o que seria garantido especialmente pela velhice de Aires, a autora vê no *Memorial* um trabalho de encobrimento da linguagem que leva a posicionar o Conselheiro em lado oposto. Alfredo Bosi, figura crítica canônica em que Adriana da Costa Telles se apoia frequentemente, afirma que os termos atenuantes sugerem não uma possível neutralidade, mas sim ambigüidade, e podem “ocultar uma lucidez de lâmina”¹⁹. Como exemplo, ele recorre ao episódio em que Fidélia chega à festa de Bodas de Prata do casal Aguiar, momento em que Aires descreve a forma como a viúva figura, trazendo adornos que seriam *talvez* uma homenagem a Dona Carmo. Bosi lança as perguntas sobre a descrição de Aires:

Que direção terá esse último *talvez*? A homenagem à amiga não será, por acaso, certa? E se não é, o que move Fidélia a enfeitar-se assim, de miosótis e corais? A vaidade da sua beleza? A graça do seu corpo jovem? Onde, então, o luto, a sombra do morto? Seguramente, no vestido escuro e no retrato do medalhão. Mas aquele *talvez* faz desviar a alma de Fidélia, e a nossa, não apenas do espírito de luto como da pura gratidão e deferência para com Dona Carmo. A trama conduzirá à verdade final e às duas quebras de fidelidade:

¹⁷ TELES, 2009, p. 98.

¹⁸ TELES, 2009, p. 29.

¹⁹ BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. In: _____. *Machado de Assis: o enigma no olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 135.

Fidélia casará de novo, e casada, voltará as costas à amizade materna da velha Aguiar; mas tudo isso não estaria, por acaso, já suspenso naquele simples *talvez*?²⁰

Obviamente, não se pode ignorar a ironia do nome da viúva, mas não parece profícuo entender a postura da personagem como uma escolha entre duas possibilidades únicas: o *talvez* não serviria apenas a denunciar a falta de onisciência do nosso diarista? Afinal, Aires não pode penetrar no íntimo de cada personagem e afirmar as motivações que os levam a se comportar de tal ou qual forma. Além disso, por que ver no casamento de Fidélia e Tristão necessariamente uma traição? Já vimos os prejuízos provenientes de tal conclusão na leitura de Gledson, que leva esse tipo de interpretação às suas últimas consequências. É preciso ainda lembrar que as páginas finais do diário afirmam certo pesar com que o jovem casal parte para a Europa, tentando inclusive levar os pais postigos, que preferem ficar recolhidos em sua terra natal²¹. Assim, as sugestões são inúmeras, na medida em que pretendem focalizar o caráter ambíguo dos personagens: antes de qualquer julgamento, essa parece ser a versão dos fatos que Aires pretende registrar. É perigoso, portanto, optar por justificativas ou motivações nas ações dos personagens, sob pena de pôr por terra o cuidado que o próprio Aires guarda ao interpretar a realidade que o cerca.

A leitura de Bosi deixa ver, ainda, um outro problema, já sinalizado por Maria Helena Werneck: ao aproximar os romances anteriores ao *Memorial*, percebendo neste a mesma ironia imperdoável de um Brás Cubas, no caso de Aires apenas encoberta, Bosi põe de lado as diferenças evidentes que os separam, ignorando, inclusive, a particularidade que a escrita do diário garante ao *Memorial*:

A relação entre a forma da narrativa e o ponto de vista dubitativo, comandado pela consciência atenuada do narrador-diplomata, ancora-se na premissa segundo a qual o Machado de Aires já estava no Machado de Brás Cubas. Assim, em lugar do mito autobiográfico, reforça-se o fenômeno da repetição de um só autor-fictício em toda a obra, de onde emanaria a força criadora da “errata pensante”.²²

Percebe-se, então, como essa premissa causa prejuízos no que diz respeito a elementos que aqui consideramos fundamentais nos dois últimos romances de Machado: a questão autoral, de que jamais se pode inferir um princípio de homogeneização, e a forma

²⁰ Ibid., p. 135.

²¹ ASSIS, 2009, p. 212-214.

²² WERNECK, 1996, p. 229.

pluralizada como se constitui a autorreferencialidade nos textos, ambos os elementos levando à concepção do indivíduo fragmentado.

Por não ter em conta essa diferença singular, Bosi, de certa forma, cai em equívocos que vinham sendo cometidos há muito na fortuna crítica de Machado: as interpretações de caráter autobiográfico, ao aproximar a vida do autor à sua obra literária, pretendem traçar uma linha evolutiva da história de vida do autor em paralelo com sua obra, explicando, assim, as variações como pertencentes a um mesmo tema – uma mesma pessoa autoral. O caso particular da fortuna crítica do *Memorial* parece resultar justamente de uma tentativa de unificação da obra completa de Machado de Assis, com o objetivo de compor uma visão panorâmica do seu desenvolvimento. Ao defrontar-se com a diferença de tom evidente entre o *Memorial* e os outros romances – para não entrar no mérito da forma –, críticos como Lúcia Miguel Pereira²³ recorreram à vida do autor como meio de explicação do romance, o que leva a crer não só numa relação entre vida e obra bastante simplificadora, como também numa noção de autor e de sujeito que parece estar distante daquela que se infere a partir dos jogos autorais empreendidos na própria ficção machadiana. Bosi, por outro lado, ao tentar explicar a diferença como algo apenas superficial, suscita uma visão de autor, em certo sentido, semelhante àquela que Lúcia Miguel Pereira tinha em vista na década de 1930.

E, no entanto, as interrogações são inúmeras ao tratarmos da questão da obra completa de Machado de Assis: é esse o entendimento de Abel Barros Baptista. Em seu livro *Autobiografias*²⁴, o autor português realiza um estudo detalhado a respeito da solicitação do livro em Machado de Assis, levando em conta especialmente os seus romances da dita “fase da maturidade”²⁵. Em certo momento de seu estudo, em análise sobre as diferentes advertências assinadas por Machado das reedições de seus primeiros romances, Baptista discute as dificuldades que surgem ao se pensar a obra completa

²³ PEREIRA, 1988, p. 242 -287.

²⁴ BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Solicitação do livro em Machado de Assis. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 319-331; 352-366.

²⁵ Alguns críticos, como Alfredo Bosi e Roberto Schwarz, acreditam que a obra de Machado de Assis possa ser dividida em duas fases, uma anterior às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e outra posterior, que seria mais “madura” do que a anterior. É preciso lembrar que a separação da obra de Machado em “fases” é tratada, por Baptista, de forma a mostrar seu caráter problemático, já que pressupõe uma ideia de “evolução da expressão”, mantendo-se, paradoxalmente, intacta e estável a pessoa do autor, homogeneizada por uma visão apaziguadora de obra completa. Cf. BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 200; SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 9; BAPTISTA, 2003a, p. 322-323.

como um princípio de homogeneização de livros “avulsos”, diferentes, independentes entre si. Assim, ao tratar das contra-assinaturas²⁶ de Machado de Assis nas mencionadas advertências, fica evidente o modo como esse princípio aparece fraturado ainda antes de entrar na ficção propriamente dita: o escritor carioca deixa clara a diferença que, no início do século XX, o distancia das obras escritas cerca de trinta anos antes²⁷.

Ao longo do estudo, o ensaísta português passeia entre as diversas instâncias narrativas, analisando as relações que se estabelecem entre autor, narrador e personagem, tendo em vista, sobretudo, o modo como a assinatura de Machado atua em suas advertências e prólogos. De maneira semelhante ao pensamento de Foucault sobre o autor²⁸, Baptista entende a assinatura como uma *feição* do livro²⁹, que se modifica entre uma publicação e outra, entre uma assinatura e uma contra-assinatura. Em um dos capítulos, dedica-se a analisar a forma como as advertências de *Esau e Jacó* e do *Memorial de Aires* se relacionam, entendendo essa relação como um modo particular da literatura de Machado em transformar sua própria assinatura em ficção. Nesse momento, Baptista revela um jogo riquíssimo entre a assinatura de Machado de Assis – M. de A. – e a do Conselheiro Aires, que aparece subentendida no texto: trata-se de assinaturas “siamesas”, pois que elas carregam diferentes características no âmbito da feição do livro:

A assinatura própria do romancista é *própria* quando se inscreve como contra-assinatura da assinatura do autor suposto: a assinatura do romancista é definida pela feição do livro, mas a feição do livro não pode designar-se por um único nome próprio, apenas pela relação indecível entre dois nomes próprios.³⁰

²⁶ Baptista entende como contra-assinatura a assinatura deixada em advertência adicionada à obra em sua reedição. Cf. “Quatro advertências”: BAPTISTA, 2003a, p. 319-351.

²⁷ BAPTISTA, 2003a, p. 319-337.

²⁸ Na conferência “O que é um autor?”, Michel Foucault realiza um breve estudo para tentar compreender o modo de atuação da autoria por meio da concepção de “função autoral”. O filósofo francês destaca que apesar da autonomia concedida à exterioridade da escrita em suas concepções contemporâneas, ainda haveria uma série de empecilhos – como, por exemplo, a noção de obra – atuando no sentido de conferir ao autor um estatuto de origem e transcendência, dispondo ainda de algum privilégio. Na tentativa de retirar tal privilégio, Foucault entende que “[a] função autor é, portanto, característica do modo de existência de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”. Cf.: FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 274. (Col. Ditos e Escritos; v. III).

²⁹ BAPTISTA, 2003a, p. 325.

³⁰ *Ibid.*, p. 361.

Dessa forma, estabelece-se uma espécie de ciranda autoral: instância sobretudo ficcional, uma assinatura se remete a outra, uma existe em relação à outra, um autor aponta para o outro.³¹

Já em capítulo dedicado a *Esau e Jacó*, o estudioso trata de desfazer alguns equívocos que certos críticos vinham cometendo. Em primeiro lugar, discute-se a identificação de Aires com o narrador: para Baptista, a diferença entre Aires e o narrador de *Esau e Jacó* fica clara, primeiramente, quando se tem em mente a diferença entre narrativa e livro: “Aires não se confunde com o narrador de *Esau e Jacó* pela mesma razão que Machado de Assis não se confunde com o narrador de *Quincas Borba*”³². Por outro lado, embora o narrador reclame a posição de autor frequentemente, não podemos supor, a partir desse dado, que ele seja Aires, já que a advertência mantém a pessoa de Aires em uma espécie de anonimato: não sabemos se o Conselheiro pretendia publicar seus cadernos³³. Outro problema que Baptista enfrenta é a vontade de deciframento de um enigma – o enigma do par de lunetas, exposto no capítulo XIII de *Esau e Jacó* – que, na verdade, só existe enquanto pergunta sem resposta definitiva³⁴, como se pode supor da própria metáfora da errata pensante que aparece em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881)³⁵.

Vê-se que, ao longo do estudo, a questão autoral ganha lugar de destaque, pois que ela se insere no bojo da própria discussão da ideia de ficção do livro³⁶ nos romances de Machado de Assis. Além disso, revelam-se aspectos essenciais dos romances em questão, sobretudo no que concerne à impossibilidade da resposta para um suposto enigma, ideia paralela, como se entende aqui, à concepção de sujeito como algo fragmentário, errata pensante, sempre a reeditar-se. Entretanto, no que concerne à discussão sobre *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, a análise de Baptista se concentra na elucidação das consequências que os jogos autorais produzem no âmbito quase que

³¹ Ibid, p. 363.

³² Ibid., p. 406.

³³ Ibid., p. 406.

³⁴ Ibid., p. 401-425.

³⁵ Essa metáfora aparece no capítulo XXVII de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Cf. ASSIS, Machado. *Obras Completas – v. 5. Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Brasileira Ltda, 1962, p. 112.

³⁶ Baptista entende que a ideia de livro aparece em meio à ficção, por isso analisa os inúmeros recursos machadianos que se direcionam, por diversas vias, ao modo como a ficção discute a presença do livro na vida moderna. Cf. “Do livro”: BAPTISTA, 2003a, p. 9-15.

restrito das advertências dos dois livros – com a exceção da discussão em torno da filosofia do par de lunetas –, deixando de lado a estreita relação entre vida e obra e realidade e literatura que aparece ao longo das obras. O nome ou assinatura de Machado de Assis é sempre visto pelo aspecto puramente ficcional, o que desfavorece, em certa medida, a autorreferencialidade no interior das narrativas e, a partir disso, as possibilidades (auto)biográficas – entendendo-se autobiografia do ponto de vista de sua im/possibilidade, tal como esclarece Elizabeth Duque-Estrada³⁷ – como contribuições para a própria ficção, o que permitiria uma profunda discussão acerca da noção de sujeito nesses romances. De fato, o próprio Abel Barros Baptista entende a assinatura de Machado de Assis como uma forma de levar o autor ao anonimato:

Qualquer das advertências [relativas às reedições de *Ressurreição*, *A mão e a luva*, e *Helena*] afirma que a assinatura de Machado de Assis não se limita à inscrição do nome próprio: é inseparável da *maneira*, da *composição*, do *estilo*, da *feição* do próprio livro.³⁸

Assim, é o próprio texto ficcional que configura a assinatura, estando dispensada a pessoa do escritor, que “figura no livro como se fosse anônimo”³⁹. E, no entanto, Maria Helena Werneck deixou clara a dificuldade que se tem em apagar a pessoa de Machado ao relacionar o teor do *Memorial* com a correspondência que o escritor manteve com Mário de Alencar – correspondência essa que, sintomaticamente, figura em sua obra completa... Encontramos aqui uma morte de autor similar à operada por Barthes em seu texto canônico (“A morte do autor”⁴⁰) que, se se impõe como pensamento fundamental para a destituição do império do Autor – pois naquele momento, década de 1960, as análises literárias ainda deviam muito ao autor como fundador do sentido –, não se atém à complexidade que existe na relação entre autor e obra. Neste início de século XXI, tempos de “retorno do autor”, já não se faz mais urgente a sua morte: queremos entender como a sua existência pode ser requerida dentro do texto ficcional, tornando-o presente na linguagem literária.

³⁷ Em seu texto “Im/possibilidades da Autobiografia”, Elizabeth Duque-Estrada discute as mudanças na recepção crítica da autobiografia, cuja compreensão tradicional vem sendo questionada tendo em vista os modos mais recentes de compreensão da linguagem, da representação e do sujeito: “Talvez a maneira mais apropriada de abordar o tema da autobiografia seja afirmando positivamente aquilo que ela não é e não pode ser, afirmando a sua impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa”. Cf. DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Im/possibilidades da autobiografia*. In: _____. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/ Editora da PUC-Rio, 2009, p. 17.

³⁸ BAPTISTA, 2003a, p. 328. (Grifo do autor).

³⁹ *Ibid.*, p. 329.

⁴⁰ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

Podemos ainda mencionar outros estudos recentes dos romances. No que concerne às análises de *Esau e Jacó*, grande parte das leituras contemporâneas se concentram especialmente na maneira como se constroem as dualidades dos personagens e as ambiguidades que se encadeiam, sobretudo, a partir do enredo e do foco narrativo: tanto Aires em seu *Memorial* quanto o narrador de *Esau e Jacó* – guardadas as devidas diferenças –, ao lançarem seus olhares sobre os acontecimentos em que estão implicados, deixam claro o seu foco e as reticências que dele resultam. Hélio Seixas Guimarães, por exemplo, analisa, com muito acerto, a forma como o leitor é construído ao longo da narrativa, e aponta a figura do Conselheiro como uma figura central, um mediador entre o narrador e os seus leitores, na medida em que o narrador manipula a interpretação dos fatos a partir da leitura do *Memorial* que tem em mãos; por outro lado, aponta também uma espécie de intermédio entre o autor Machado de Assis e seu leitor empírico, sem, no entanto, entrar em detalhes a respeito de tal afirmação⁴¹. De maneira semelhante, Henriqueta do Coutto Prado Valladares aponta brilhantemente as inúmeras possibilidades de leitura do romance, vendo-o como uma obra que instaura um convite para que os leitores “multipliquem seus olhares”⁴². Quanto ao Conselheiro, e também sem entrar em detalhes a respeito de sua afirmativa, a ensaísta o vê como uma síntese de todos os outros narradores na obra de Machado⁴³, sem apontar as diferenças que esse personagem guarda em relação a narradores do feitio de Brás Cubas, tal como entende Alfredo Bosi. Vemos que, até esse ponto, não chegamos à glosa que completaria o mote lançado por Maria Helena Werneck.

Não faltam exemplos de leituras que relacionam a obra de Machado ao contexto histórico. No próprio Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade, contamos, até o momento, com três dissertações que tratam de Machado de Assis, uma das quais discute especificamente o *Memorial de Aires* sob a perspectiva histórica: *História e Política no Memorial de Aires, de Machado de Assis*, defendida por Wolmyr Aimbere Alcantara Filho em 2009⁴⁴.

⁴¹ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004, 242-243.

⁴² VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado. Autores, leitores, histórias: deslocamentos em Esau e Jacó. In: ____ (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 61.

⁴³ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁴ ALCANTARA FILHO, Wolmyr Aimbere. *História e Política no Memorial de Aires, de Machado de Assis*. 2009. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009; SANTOS, Carla de Paulo. Lúcia, Sofia e Lenita :

Comecemos, entretanto, por uma figura representativa nesse campo: o já mencionado crítico inglês John Gledson. É notável a forma como esquadrinha o romance, deixando a ver dados importantes sobre o contexto que permeia a obra: salta aos olhos, por exemplo, a falta de consistência política na passagem do império para a república que se vê, sobretudo, na relação entre os gêmeos: Pedro, defensor do império decadente, e Paulo, representante da república ascendente, são vistos como duas pessoas inconciliáveis ao longo do romance, inimigos com pensamentos opostos. No entanto, as diferenças que se percebem entre os irmãos são superficiais, pois, como o próprio Aires afirma, eles sempre foram os mesmos, tal como a Confeitaria do Custódio⁴⁵. Mas não se pode deixar de pôr em questão afirmações discutíveis das quais o crítico não se furta de lançar mão com bastante tranquilidade. Uma ideia, em particular, mostra-se um tanto problemática: para Gledson, é muito clara a identificação entre o narrador do romance e o Conselheiro Aires. Não é difícil refutar esse pensamento, e Abel Barros Baptista já o fez com bastante eficácia, como foi discutido anteriormente. Além dos argumentos, sem dúvida consistentes, de Baptista, é preciso considerar que em momento algum o narrador se assume como Aires, referindo-se a ele, inclusive, como outro, um personagem. Partindo-se do pressuposto da identificação, acaba-se por desfazer um jogo autoral riquíssimo, que põe justamente em dúvida o princípio de unidade do sujeito; por outras palavras, conceber o narrador de *Esau e Jacó* e o Conselheiro Aires como a mesma pessoa é desconsiderar, em parte, a falta de fixação e homogeneidade dos “eus” de que (se) compõem a (na) narrativa, tal como Maria Helena Werneck afirma – guardadas as devidas particularidades de cada romance – a respeito do *Memorial*.

Apesar disso, há que se destacar a saudável desconfiança com que Gledson encara a possibilidade dos trechos “oscuros”, tal como sugere o narrador no famoso capítulo da epígrafe⁴⁶, apesar de Gledson ainda não ter dado a ele um tratamento que se entende

três mulheres brasileiras do século XIX (perfis do feminino por José de Alencar, Machado de Assis e Júlio Ribeiro). 2009. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009; MORATORI, Crismery Cristina Alves. *Machado de Assis, a moral e a transgressão : o ethos de uma arte afirmativa*. 2003. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2003.

⁴⁵ GLEDSON, John. *Esau e Jacó*. In: _____. *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 173-174.

⁴⁶ Trata-se do capítulo XIII, em que o narrador menciona, após apresentar o Conselheiro Aires e sua citação de Dante, a possibilidade de essa citação servir de epígrafe ao próprio romance. Cf. ASSIS, 2001, p. 41.

aqui como ideal: “[a]cho improvável, diante da dificuldade de compreendê-lo [o capítulo da epígrafe], que a intenção seja a de resolver o que quer que seja”⁴⁷.

E não se pode negar, reafirma-se, por outro lado, a importância da análise histórica. Esse tipo de leitura será retomado mais tarde por outro crítico importante da fortuna crítica de Machado de Assis: Roberto Schwarz, de que destacamos, pelo papel central que assume em meio a sua obra, *Um mestre na periferia do capitalismo*⁴⁸. Embora não trate especificamente dos romances em questão, Schwarz sinaliza um aspecto que, em certo sentido, pode aparecer em outras obras, e que aqui – a partir de um viés de leitura bastante diferente, cabe esclarecer – se entende como importantíssimo na leitura desses romances: a volubilidade de Brás Cubas. O modo como o personagem é constituído, na leitura de Schwarz, ao longo do romance, guardadas as devidas diferenças que cada texto apresenta, leva a pensar na concepção de autor e sujeito que inferimos nos dois romances finais de Machado: a leitura de Schwarz aponta justamente para esse caráter bastante comum nas obras que entende pertencerem à segunda fase do escritor: a falta de fixidez dos personagens que, nos últimos romances, se relaciona de forma inseparável com a maneira como se instituem os jogos autorais – o que não é matéria para as suas análises. E, como desdobramento dessa característica, Schwarz também discute os efeitos causados no próprio texto: a forma como a história é contada – a abertura da narrativa com a morte do personagem Brás Cubas e o retorno ao momento de seu nascimento apenas no décimo capítulo – reflete o fato de que o texto se subordina aos caprichos do defunto autor, tornando-se também volúvel⁴⁹. Disso se pode concluir que a relação entre ficção e realidade não se apresenta de forma direta e transparente, como supõe o estilo realista. Essa constatação é feita a despeito do fato de que uma leitura histórico-sociológica, como a de Schwarz, abarca em seu suporte teórico certo grau de realismo na obra literária, na medida em que relaciona forçosamente a ficção com o contexto “real” de que ela é originada.

E assim chegamos a *O problema do realismo de Machado de Assis*, livro em que Gustavo Bernardo pretende combater toda possibilidade de aproximação entre a obra de Machado de Assis e qualquer modalidade de realismo. Ao discutir as críticas à

⁴⁷ GLEDSON, 2006, p. 166.

⁴⁸ SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

⁴⁹ SCHWARZ, 2000, p. 58.

percepção de um estilo realista nas obras do escritor carioca, o ensaísta lança mão das análises de Schwarz, mostrando o modo como a volubilidade, tal como foi abordada acima, revela traços anti-realistas em *Brás Cubas*, o que se contrapõe à atribuição de “realista” que essas análises inevitavelmente empreendem em relação a Machado, pois que partem de uma “atualização do realismo lukácsiano”⁵⁰. De fato, a orientação teórica de Schwarz pode revelar certa aproximação com uma concepção de Realismo que, no entendimento de Gustavo Bernardo, não é mais que uma redundância, já que toda obra literária, por seu caráter meramente ficcional, carrega em si uma relação com a realidade⁵¹. Entretanto, é importante notar que o próprio Schwarz se posiciona, em certos momentos, de modo a operar um afastamento entre a escola realista do século XIX e o romance de Machado: isso aparece de maneira particular quando Schwarz aponta a ironia que se instala no texto machadiano quando trata de uma “*logicização do real*”:

É evidente que esta ordem de problemas era tabu para o objetivismo e ilusionismo do romance realista, o que colocava a literatura machadiana em posição avançada no século XIX.⁵²

Nesse e em outros momentos, a operação de ruptura com a ideia da existência de qualquer realismo possível na obra de Machado de Assis pode revelar certos entraves na argumentação de Gustavo Bernardo. Para ele, o problema de se relacionar a obra de Machado à ideia de realismo consiste em pensar que a relação entre ficção e realidade, em Machado, acontece de forma transparente e direta, o que parece ser bastante fácil refutar. Entretanto, ao defender que “Machado de Assis seria o adversário mais qualificado de todo e qualquer realismo”⁵³, Bernardo se contrapõe a concepções de realismo que não necessariamente possam estar ligadas prioritariamente a esse entendimento especular e problemático da relação entre ficção e realidade. E então, seu questionamento acaba por pressupor o fato de que a palavra “realismo” carrega sempre e em qualquer espaço a mesma concepção, o que não parece ser acurado.

Vemos, inclusive, que a percepção da pluralidade de sentidos verificáveis no termo “realismo” é constatada pelo próprio Bernardo. No primeiro capítulo do livro – “Se o

⁵⁰ BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 70.

⁵¹ BERNARDO, 2011, p. 64.

⁵² SCHWARZ, 2000, p. 27.

⁵³ BERNARDO, 2011, p. 57.

realismo é bom” – o crítico se debruça sobre as diferentes concepções de realismo operadas na filosofia e na teoria da literatura. No fim, ele acaba por decidir que o realismo não designa outra coisa senão aquilo que convoca a concepção comum de representação: ele concorda com a relação que Barthes, em *Aula*⁵⁴, estabelece entre literatura e realidade, embora ainda não concorde com os termos “realismo” e “realista”:

Por isso, podemos chamar a literatura, toda ela, de realista, ao passo que desconfiamos do irrealismo dos demais discursos. Por isso, também, podemos considerar a literatura igualmente irrealista, se ela preserva o desejo do impossível – e não haveria nada mais impossível do que a apreensão completa da realidade e da verdade.⁵⁵

Lembramos que o que Bernardo quer realizar é, antes de qualquer coisa, o afastamento definitivo do termo “realismo” em relação à obra de Machado. Ele menciona alguns adjetivos usados por críticos e teóricos que tentam “salvar” o realismo, sendo um deles o realismo formal de Ian Watt. Segundo o crítico britânico, o realismo formal reúne elementos concernentes à natureza individualizada que o romance, diferente das narrativas tradicionais que se concentravam em experiências coletivas, explora pela particularização de uma história no tempo e no espaço, com indivíduos também singulares⁵⁶. Isso explicaria a maior popularidade do romance em relação a outras formas literárias. Nesse sentido, Bernardo entende que a argumentação de Watt consiste no fato de que “o sucesso do romance reside no seu realismo, isto é, na facilidade com que o leitor reconhece nele o espelho da vida, da realidade e de si mesmo”⁵⁷ – e assim, o realismo, mesmo que formal, volta a ser nada mais do que a crença na possibilidade de representação direta da realidade, o que não é verificável nas obras de Machado de Assis.

A conclusão de Bernardo é válida, mas ao nos debruçarmos sobre o texto de Ian Watt, percebemos que ele é bastante enfático quando estabelece uma distinção entre o realismo cientificista do século XIX, especialmente no que se refere ao contexto francês, e o que entende como realismo formal: uma reunião de convenções formais que aparecem na forma romance de maneira geral. Para deixar mais clara a distinção que

⁵⁴ BARTHES, Roland. *Aula*. 10. Ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

⁵⁵ BERNARDO, 2011, p. 33-34.

⁵⁶ WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 34.

⁵⁷ BERNARDO, 2011, p. 29.

pretende estabelecer, Watt acrescenta que não se trata de entender que romance seja mais verdadeiro que as outras formas literárias, e afirma:

Na realidade a impressão de total autenticidade do romance pode suscitar certa confusão quanto a esse aspecto: e a tendência de alguns realistas e naturalistas de esquecerem que a transcrição fiel da realidade não leva necessariamente à criação de uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário sem dúvida é em parte responsável pela aversão generalizada que hoje em dia se vota ao realismo e suas obras. Tal aversão, entretanto, também pode suscitar uma confusão crítica, levando-nos ao erro oposto; não devemos deixar que nossa percepção de certas falhas nos objetivos da escola realista diminua a considerável extensão em que o romance em geral [...] emprega os meios literários aqui denominados realismo formal.⁵⁸

Vê-se que, por mais que as duas concepções de realismo estejam, de alguma forma, relacionadas, o recurso à concepção de realismo formal visa a esclarecer a forma mais “imediata” com que o romance lida com a realidade, o que o distingue de outros gêneros literários. De fato, é possível identificar tais convenções nas obras do nosso escritor carioca: trata-se de narrativas que apresentam sujeitos individualizados – burgueses, mais especificamente –, localizados em um contexto definido: a sociedade carioca de fins do século XIX e início do século XX. Essa carga de “realismo” que se encontra nessas narrativas, entretanto, não garante a elas o rótulo de realistas – principalmente se considerarmos as tendências que essa escola literária apresentava na época em que o Machado compunha seus romances. Isso se deve ao fato, acredita-se aqui, de que tal carga de “realismo” aparece de uma maneira dinâmica e tensionada: o modo como se percebe, nas obras de Machado, a fragmentação do sujeito é, de saída, algo que põe à prova a própria forma tradicional do romance – e, nesse sentido, a análise da autoria se estende a esse questionamento formal. Paralelamente, a própria forma como o indivíduo burguês, racional, capitalista, aparece em Machado de Assis, tal como entende Schwarz, leva ao questionamento desse princípio de autenticidade e particularidade que justifica o surgimento mesmo do romance moderno, nos termos de Watt. A tensão atinge seu ápice quando nos voltamos para o *Memorial de Aires*: por mais que tenhamos ali uma narrativa, a forma diário se impõe e, como lembrou Maria Helena Werneck, surge aí a impossibilidade de formar um retrato coerente pela passagem do tempo – passagem essa que, segundo Watt, é o próprio pressuposto do realismo formal que se encontra no romance de maneira geral. Todos esses nós problemáticos podem ser entendidos

⁵⁸ WATT, 2010, p. 34-35.

também a partir da perspectiva da negação do realismo formal levado às últimas consequências: o realismo cientificista, tão em voga em fins do século XIX.

Chegamos a uma rua sem saída. As questões propostas por Maria Helena Werneck, como se pôde perceber, não mereceram tratamento adequado pela crítica aqui abordada: ainda estamos precisando de uma glosa. É preciso, portanto, analisar a relação que se estabelece entre essa fratura na forma romanesca tradicional, operada por Machado, no caso em questão, a partir dos jogos autorais, e a fratura do próprio sujeito que se percebe pelos mesmos jogos autorais – fratura essa que se pode identificar, inclusive, de maneira paralela no próprio pensamento filosófico de fins do século XIX.

Temos então um panorama das abordagens críticas mais significativas sobre os textos machadianos que se pretende aqui analisar. A partir disso, veremos constituir-se uma outra abordagem, a fim de tentar discutir apropriadamente as questões que se nos apresentam ao pensar em autoria e constituição do sujeito da escrita em *Esauí e Jacó* e *Memorial de Aires*.

III. O PERCURSO DE AIRES: UMA APRESENTAÇÃO

O modo como a crítica literária ocidental entende a relação entre autor e obra, bem como as consequências dessa relação para sua prática, certamente não foi sempre o mesmo. Olhando para trás, percebemos que, no contexto europeu do século XIX, a crítica geralmente se apoiava na ideia da intenção autoral para a atividade interpretativa: o autor é aquele que retém uma verdade a ser encontrada na obra literária, a chave que tem o poder de revelar todos os mistérios do texto⁵⁹. Tal pensamento se torna impraticável após as discussões engendradas pelos formalistas russos e, diante de sua persistência, pelos pós-estruturalistas da década de 1960 – entre eles Roland Barthes e Michel Foucault. Segundo Compagnon,

Se sabemos o que o autor quis dizer, ou se podemos sabê-lo fazendo um esforço – e se não o sabemos é porque não fizemos esforço suficiente –, não é preciso interpretar o texto. A explicação pela intenção torna, pois, a crítica literária inútil.⁶⁰

A crítica que se praticava então carecia de certo rigor, o que parece ser observado com bastante pesar também no contexto brasileiro por um escritor que hoje possui uma das maiores fortunas críticas – senão a maior – da história da literatura brasileira: Machado de Assis. O romancista inicia seu texto “Ideal do Crítico” expondo as falhas da crítica literária do momento de maneira bastante incisiva:

Exercer a crítica, afigura-se a alguns que é uma fácil tarefa, como a outros parece igualmente fácil a tarefa do legislador; mas, para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar à multidão. Infelizmente, é a opinião contrária que domina, e a crítica, desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes.⁶¹

Para Machado, o crítico não deve se prender a “uma leitura superficial dos autores”⁶², e deve ser “independente da vaidade dos autores e da vaidade própria”⁶³, o que nos parece indicar justamente o que se passava no momento: uma crítica voltada para o amaciamento generalizado de egos – o do autor e o do próprio crítico.

⁵⁹ COMPAGNON, Antoine. O autor. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003, p. 47-49.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁶¹ ASSIS, Machado. Ideal do Crítico. In: _____. *Obras completas de Machado de Assis*, v. 29. – Crítica Literária. São Paulo: Editora Brasileira Ltda, 1962, p. 11.

⁶² *Ibid.*, p. 13.

⁶³ *Ibid.*, p. 15.

De maneira semelhante, vemos essa crítica à vaidade aparecer constantemente em seus romances, revelando uma forma de entender o texto literário que se assemelha bastante ao pensamento do final do século XX, no que concerne à relação entre autor e obra. Seus narradores reivindicam, frequentemente, a posição de autor da obra. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, temos um “defunto autor” que compõe uma “obra de finado”, segundo consta no seu prólogo, assinado pelo próprio Brás Cubas. Além disso, ao abrirmos o livro em seu primeiro capítulo, deparamo-nos com o título: “Óbito do autor”. Seria uma versão machadiana, metaforizada, *avant la lettre*, da “Morte do Autor”, de Roland Barthes?

De acordo com o teórico francês, alguns escritores, já em fins do século XIX – no contexto europeu –, mostravam a impertinência de se limitar a obra a uma chave, cujo portador é o próprio autor: eles conduzem a obra de arte para dentro de si, colocando a própria linguagem como fundadora de sentidos⁶⁴. Assim, a multiplicidade de um texto se reúne e se torna unidade não em sua origem, mas em seu destino – o leitor, pois é ele quem ativa a linguagem. Barthes, então, conclui: “[...] sabemos que, para devolver à escrita seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”⁶⁵. À parte a radicalidade do gesto de Barthes, percebemos um jogo na escrita de Machado que nos leva a conclusões semelhantes: ao criar um autor, um ser de papel, ele concede à linguagem o seu lugar de “autora” do texto, cujos sentidos serão produzidos pelo leitor.

Entretanto, em uma leitura atenta dos romances de Machado percebemos que alguns de seus elementos revelam uma postura um pouco diferente dessa total separação entre o autor e sua obra, como se aquele não interviesse em momento algum nesta, descolando-se dele sem deixar vestígio algum. Constatam-se recursos de autorreferencialidade e de constituição do sujeito autoral que vão além da mera negação da existência do autor em sua obra; tais recursos parecem ser semelhantes, a princípio, aos que são normalmente utilizados em (auto)biografias, gênero cuja recepção crítica vem sendo pensada e repensada na contemporaneidade, sobretudo quando se têm em vista as concepções de sujeito comuns no pensamento filosófico a partir dos escritos de Friedrich Nietzsche. Percebem-se, na literatura contemporânea, inúmeras intromissões autorais que – talvez

⁶⁴ BARTHES, p. 50.

⁶⁵ Ibid., p. 53.

de forma um tanto mais “discreta” do que faria um Bernardo Carvalho ou um Silviano Santiago, para fazer jus à figura recatada do escritor em questão – também aparecem aqui e lá na obra de Machado de Assis.

Em seus dois últimos romances – *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908) – o modo como se concebe essa relação parece ser bastante complexo e cauteloso, sem desbancar para uma radicalidade que poderia revelar uma concepção de texto como algo fechado em si, à maneira do entendimento dos formalistas russos ou dos *new critics*. No último romance, é inegável a presença do autor na obra. Em estudo onomástico sobre o nome do Conselheiro Aires, Wilberth Salgueiro constata uma série de elementos comuns aos nomes dos autores: entre Joaquim Maria Machado de Assis e José da Costa Marcondes Aires há várias letras que se repetem ou aparecem em posições e quantidades semelhantes⁶⁶. Além disso, o crítico ainda identifica uma aproximação entre as letras que assinam a advertência do *Memorial* – M. de A. –, que remetem ao nome do escritor, e ao próprio nome do romance, além do fato de que soam como o nome do personagem – Marcon[des] Aires⁶⁷.

Se considerarmos que M. de A. é o próprio escritor, Machado de Assis, já teremos então um autor ficcional, posto que ele encontra os cadernos do Conselheiro e os edita, situação que, até o momento, não foi qualificada como real (empírica). Machado, então, coloca-se lado a lado do Conselheiro, tornando-se personagem assim como ele. Dessa forma, temos uma ampliação da ficção: ela toma contornos “reais”, pois invade a realidade autoral e se expande ao próprio ato de composição da obra. Por outro lado, os contornos da ficção se tornam ainda mais complexos e mais intrigantes quando confundimos Machado de Assis com Marcon[des] Aires: a ideia de autoria se faz semelhante a uma propagação de várias máscaras, tendo sua unidade abalada e dando a ver a figura de um sujeito plural.

Paralelamente, a relação entre o Conselheiro, autor do *Memorial*, e a obra que compõe é ambígua e não menos plural – por vezes até mesmo contraditória. Em certos momentos,

⁶⁶ SALGUEIRO, Wilberth. “José da Costa Marcondes Aires” – Conselheiro, diplomata, escritor: um nome-calidoscópio em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. In: *Espelho: Revista machadiana*. Número 12/13, Ed. da UFMG, 2006-07, p. 60.

⁶⁷ SALGUEIRO, 2006-07, p. 60.

Aires trata o seu memorial como algo desimportante, que um dia jogará ao fogo⁶⁸ – são “páginas de vadiação”⁶⁹; em outra ocasião, ao tecer uma nota aparentemente sem importância sobre um leiloeiro que falecera, afirma que, de qualquer modo, “fica servindo à reputação do finado”⁷⁰, o que nos permite inferir que, de algum modo, ele considera a possibilidade de que o memorial venha um dia a público. Igualmente, em vários momentos afirma que tratará de certos assuntos com poucas linhas, e, como eles despertam seu interesse, acaba se estendendo mais do que previa:

Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia, salvo por mama, em menino; mas lá vão. Pois vão também essas que aí deixei, e mais a figura de Tristão, a que cuidei dar meia dúzia de linhas e levou a maior parte delas. Nada há pior que gente vadia – ou aposentada, que é a mesma coisa –; o tempo cresce e sobra, e se a pessoa pega a escrever, não há papel que baste.⁷¹

Tanto os acontecimentos quanto a forma como Aires os percebe são relativos. E o Conselheiro, tendo consciência disso, não estabelece como objetivo primordial para si chegar a uma conclusão verdadeira e racional sobre a realidade a que tem acesso. A exatidão dos fatos não é sua prioridade, e por isso ele joga constantemente com a linguagem de que se utiliza – um jogo que se volta a si mesmo, sem a obrigatoriedade da conclusão, em que se apresentam vencedor e vencido. Por um lado, a escrita às vezes parece fugir de seu controle, e pode ainda se mostrar perigosa: caso sintomático são as anotações de 8 de abril de 1888, quando teme que o memorial seja lido por outros, e que os outros pensem que ele faz confidências acerca de um provável amor por Fidélia:

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. [...]
Escuta, papel. O que naquela dama Fidélia me atrai é principalmente certa feição de espírito, algo parecido com o sorriso fugitivo, que já lhe vi algumas vezes. Quero estudá-la, se tiver ocasião.⁷²

⁶⁸ ASSIS, 2009, p. 66.

⁶⁹ Ibid., p. 116.

⁷⁰ Ibid., p. 93.

⁷¹ ASSIS, 2009, p. 76.

⁷² Ibid., p. 84.

Repetindo o vocativo três vezes, Aires preocupa-se insistentemente em ser ouvido pelo papel, que deve impedir que a escrita cause problemas para si; ao mesmo tempo, e por outro lado, isenta-se da responsabilidade e da propriedade da escrita, a qual, segundo sugere, manifesta-se como impulso por vezes incontrolável. Diante disso e na falta de outra pessoa que lhe ouça as confissões, resta-lhe apenas a intimidade com o papel, que recebe servilmente suas anotações, as quais permitem ver o modo como ele percebe a realidade que o circunda. No fim das contas, esse papel personificado não pode ser outro que não o próprio Aires, um outro em si mesmo, o que revela sua posição ativa no jogo com a linguagem que resulta em um traçado sinuoso de seu perfil.

Temos, assim, a imagem de um ser instável, de forma alguma fixo e homogêneo, o que se revela também na relação que estabelece com os outros personagens: a constituição do memorialista é feita a partir de dados alheios, histórias dos outros, as quais, em forma de discurso, dão visibilidade aos contornos do “eu” da escrita. Há um trânsito que se forma entre o autor ficcional do memorial (Aires) e os personagens descritos, e o solo dessa movimentação se constitui pelas histórias narradas. Em contrapartida, esse trânsito é ampliado para a figura do escritor, por meio de uma advertência que amplia também os limites da ficção. Como afirma Salgueiro:

Vemos nessa inscrição – “M. de A.” – o remate de um sofisticadíssimo construto ficcional, que faz abalar tranqüilas [sic] distinções entre as instâncias do autor, do narrador, do personagem e da própria narrativa, rasurando sem dó as frágeis fronteiras entre realidade e ficção, origem e fim, verdade e ilusão.⁷³

Tal jogo autoral ocorre de maneira mais encoberta em *Esaú e Jacó*, visto que a ausência da assinatura na advertência do livro permite-nos ver o editor como apenas mais uma figura ficcional criada pelo escritor. Por outro lado, poderíamos estender, de forma retrospectiva, já que *Esaú e Jacó* é anterior a *Memorial de Aires*, a intromissão do escritor, por meio de sua assinatura, da segunda para a primeira obra, uma vez que os editores são, confessadamente, os mesmos, como se constata na obra posterior: “Quem me leu *Esaú e Jacó*...”⁷⁴.

De acordo com a advertência de *Esaú e Jacó*, os escritos provêm dos cadernos do Conselheiro Aires, cuja apresentação é feita ao leitor no capítulo XII – “Esse Aires”. Assim, Aires é um autor fictício de um romance em que ele também aparece como

⁷³ SALGUEIRO, 2006-07, p. 61.

⁷⁴ ASSIS, 2009, p. 51, grifo meu.

personagem, e que é narrado por uma terceira pessoa – a qual reivindica constantemente a posição de autor, sem identificar-se como Aires, apesar da simpatia que demonstra frequentemente com o pensamento dele. Essa terceira pessoa, por outro lado, aparece constantemente como primeira, ora relatando reminiscências da infância⁷⁵, ora colocando-se ao lado dos personagens, partilhando com eles a responsabilidade pela composição da narrativa⁷⁶, o que os configura também como desdobramentos da autoria. Dessa forma, esta autoria se espalha pelo romance de maneira talvez mais intensa do que no *Memorial*.

Esse narrador-autor-personagem mostra, em alguns momentos, os caminhos adequados para se ler um romance, assumindo um didatismo um tanto ofensivo em relação ao leitor; para tanto, usa alternadamente palavras como “mentira” e “verdade”, de maneira que seus sentidos se tornam confusos, recusando ao leitor uma estabilidade que ele supostamente procura:

Se minto, não é de intenção. Em verdade, as palavras não saíram assim articuladas e claras nem as débeis, nem as menos débeis; todas faziam uma zoeira aos ouvidos da consciência. Traduzi-as em língua falada, a fim de ser entendido das pessoas que me lêem.⁷⁷

Nada disso foi escrito como aqui vai, devagar, para que a ruim letra do autor não faça mal à sua prosa. Não, senhor; as palavras de Santos saíram de atropelo, umas sobre outras, embrulhadas, sem princípio ou sem fim.⁷⁸

Por outro lado, as noções de “verdade” e “realidade” aparecem lado a lado aos “bastidores” da história, momentos em que se deixa claro que se trata de obra ficcional, visivelmente manipulada por um narrador que constrói sua figura ao longo da narrativa, revelando, direta ou indiretamente, o que entende por uma obra literária. No capítulo XLVI – “Entre um ato e outro” –, utilizando-se de recurso metafórico, ele pede ao leitor que finja estar na plateia de um teatro, “enquanto os meses passam”, tendo o cuidado de não invadir a cena: “Não vás lá; deixa que a dama, no camarim, ria com os seus amigos o que chorou cá fora com os espectadores”⁷⁹. Assim, ao manter distância, como ser real, da obra, o leitor teria condições de apreciar melhor o que se passa no teatro, percebendo que em determinado momento a ficção encontra seu fim, as lágrimas secam, “e a

⁷⁵ ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Martin Claret, 2001, p. 194. Cf. capítulo CX, “Que voa”.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 130. Cf. capítulo LXV, “Entre filhos”.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁹ ASSIS, 2001, p. 89.

realidade substitui a ficção”. A sugestão desse movimento de separação entre realidade e ficção, entretanto, aparece no âmbito mesmo da ficção: vemos aí o ensaio de uma peça que não consegue distinguir claramente essas duas instâncias, que só podem ser contempladas em conjunto. Ao fim ele arremata: “Falo por imagem; sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro”⁸⁰. Nesse momento, as fronteiras são definitivamente abaladas e, embora a palavra “verdade” soe irônica, seu conceito parece estar também ligado ao conceito de ficção: essa verdade é nada mais do que uma construção ficcional, o que não quer dizer que se trate de mentira – a inversão do sentido da palavra nos colocaria em uma posição maniqueísta, o que destruiria a complexidade que se assenta na ambiguidade do texto. O discurso percorre essas duas instâncias constantemente – verdade/mentira; ficção/realidade –, deixando a sensação de que o limiar é, ao fim e ao cabo, regra incontornável.

Em outros momentos, a exposição do método literário utilizado pelo narrador-autor-personagem revela certa concepção a respeito da relação entre esse enunciador plural e a obra. No capítulo XVII – “Tudo que restrinjo” –, ele pontua as possíveis quantidades de páginas que se tomariam para contar determinados momentos da infância dos irmãos. Ao fim, temos a conclusão:

Tudo isso restrinjo só para não enfadar a leitora curiosa de ver os meus meninos homens e acabados. Vamos vê-los, querida. Com pouco, estão crescidos e fortes. Depois, entrego-os a si mesmos; eles que abram a ferro ou língua, ou simples cotovelos, o caminho da vida e do mundo.⁸¹

Os rapazes são então criaturas dessa voz que, como criador, afirma mais uma vez seu lugar como autor da obra. E como um bom autor, é dono dessa obra apenas no pronome possessivo – o que ainda garante certa ligação entre criador e criatura –, pois que, como todo filho, sua criatura cresce e ganha sua independência.

Com isso, o leitor é convidado a “multiplicar seus olhares”⁸² por meio dessa autoria que se expande pelo texto e, a partir disso, encontra uma obra plural, que se organiza em grandes ramos de sentidos. No estudo sobre *Esau e Jacó* mencionado em capítulo anterior, Henriqueta Valladares trata do “devir do texto”, seus buracos que concedem ao leitor a possibilidade de preenchê-los, algo comum na obra de Machado de Assis:

⁸⁰ Ibid., p. 90.

⁸¹ Ibid., p. 47.

⁸² VALLADARES, 2007, p. 61.

Há nas narrativas machadianas algo que falta, um vazio que se deixa para ser completado em capítulo mais adiante ou que espera o leitor para fazê-lo aquém ou além do espaço grafado. Aos leitores das obras de Machado de Assis são apresentadas histórias escritas com o não dito, com o subentendido, histórias escondidas sob outras histórias, por vezes, até mais emocionantes do que as histórias que contam estes romances. São as histórias das narrações, de autorias, de leitores/as, de leituras, dos bastidores da política brasileira oitocentista, de uma narrativa escrita, para um povo sem voz. Mas isso tudo não se trata, na obra machadiana, de um sentido oculto que dependa da interpretação dos leitores. São murmúrios de certos personagens, para se ouvir baixinho, levando seus leitores a pensarem longamente, tocados em suas sensibilidades.⁸³

Sobre a impossibilidade de se encontrar um sentido oculto, Abel Barros Batista afirma que

[...] apesar da insistência marcante nos motivos do mistério e do escondido, do entendimento e da decifração, sem dúvida um dos traços da singularidade de *Esau e Jacó* na obra machadiana, o romance não desafia o leitor a encontrar uma mensagem escondida, exige-lhe que compreenda a rede de possibilidades de leitura, o jogo de hipóteses sem fundo nem fim em que se tece o segredo que ninguém verdadeiramente escondeu, e por isso penetrar “o que for menos claro ou totalmente escuro” não significa descobrir a solução do enigma, mas mostrar a clareza e a transparência do segredo pelo qual ninguém responde porque ninguém pode responder.⁸⁴

Assim, vemos deslocar-se a necessidade da crítica tradicional de se encontrar um sentido oculto e único, que estaria fora da obra, para que o leitor se concentre na própria ficcionalidade da narrativa.

Além dos traços estilísticos, o que une as duas narrativas é o Conselheiro Aires, figura central, eixo por meio do qual giram os fatos; ele é o filtro por onde as ações passam para se constituírem enquanto linguagem – de maneira complementar, como personagem em *Esau e Jacó*; e de maneira direta e confessional, como narrador do *Memorial de Aires*.

Aires é um sujeito que se ajusta a várias situações. Nesse sentido, a figura do compasso, utilizada por ele mesmo, é sintomática para pensar sua singularidade:

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.⁸⁵

⁸³ Ibid., p. 62-63.

⁸⁴ BAPTISTA, 2003a, p. 420.

⁸⁵ ASSIS, 2009, p. 141.

Segundo Bosi, o Conselheiro comumente se coloca em um lugar de mediação, o que lhe permite ter um olhar amplo e flexível sobre fatos e pessoas:

Um exame estilístico do modo pelo qual se vai moldando a perspectiva de Aires faz pensar exatamente na palavra *atenuação*. Em face das diferenças, dos desencontros que espinham a vida em sociedade, o Conselheiro tende, primeiro, a dizer o que vê (“vocação de descobrir”), desdizer depois (“vocação de encobrir”), para, num último movimento, deixar sobrepostos o rosto e a venda. O efeito é sempre o de dupla possibilidade: a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele.⁸⁶

Percebe-se que o que reina em Aires – e que aparece na própria estrutura da narrativa – é a fluidez, a falta de fixação, o que lhe confere certa lucidez no olhar e nos comentários. Bosi constata que a marca linguística de tal natureza são palavras que indicam dúvida, utilizadas ao longo dos relatos: *talvez, se, como se...* Sem, no entanto, supor que essas palavras escondem uma interpretação possivelmente negativa dos personagens, constata-se nelas uma indeterminação que se estende às margens do próprio texto: diário? Narrativa? Romance? Aires escreve sem expectativas definitivas, deixando-se levar ao sabor da própria escrita e às demandas de suas observações, sempre fincadas em seu tempo presente.

Além da metáfora do compasso, lançada pelo próprio Aires, convém pensar também em sua aproximação com o mar, permitida pela análise de seu próprio nome, como lembra Wilberth Salgueiro⁸⁷. O crítico aponta uma passagem do capítulo LX de *Esau e Jacó*, “Manhã de 15”, bastante reveladora quanto a essas possibilidades marítimas. Segue o trecho:

Quando lhe acontecia o que ficou contado, era costume de Aires sair cedo, a espairecer. Nem sempre acertava. Desta vez foi ao Passeio Público. Chegou às sete horas e meia, entrou, subiu ao terraço e olhou para o mar. O mar estava crespo. Aires começou a passear ao longo do terraço, ouvindo as ondas, e chegando-se à borda, de quando em quando, para vê-las bater e recuar. Gostava delas assim; achava-lhes uma espécie de alma forte, que as movia para meter medo à terra. A água, enroscando-se em si mesma, dava-lhe uma sensação, mais que de vida, de pessoa também, a que não faltavam nervos nem músculos, nem a voz que bradava as suas cóleras.⁸⁸

Vemos aí imagens que se confundem com o próprio Conselheiro: a oscilação das ondas e dos seus próprios movimentos, que as acompanha; o enroscar-se da água, que figura a

⁸⁶ BOSI, p. 131.

⁸⁷ SALGUEIRO, 2006-07, p. 56-57.

⁸⁸ ASSIS, 2001, p. 119.

união dos movimentos na formação de uma unidade que provém da multiplicidade dos movimentos anteriores.

Temos então, nessas obras machadianas, uma intensa discussão a respeito da constituição do sujeito: múltiplas máscaras que, ao fim e ao cabo, nada escondem, pois que, juntas, compõem esse sujeito que se forma a partir da heterogeneidade constituída na relação entre o *eu* e o *outro*. Tal discussão é engendrada por recursos que envolvem a autorreferencialidade, uma vez que a figura autoral – autor Machado e autor Aires – se constitui de inúmeras formas na escrita.

Esses recursos acontecem de maneira semelhante ao que vem sendo tratado na contemporaneidade como “autoficção”: os autores contemporâneos requerem constantemente um espaço em sua escrita, tornando-se também sujeitos ficcionais. Para ficar em um exemplo, lembremos o efeito de espelhamento engendrado na capa de *Budapeste* (2003), de Chico Buarque: a capa frontal traz o nome do autor e a capa do fim do livro traz o nome do personagem e *ghost-writer* Zosze Kósta (José Costa), como se ele fosse também autor do livro; assim, a autoria se torna não só partilhada como também elemento da ficção.

Vemos nesse tipo de escrita um apelo a certo caráter autobiográfico⁸⁹ da escrita literária. Como já mencionamos, as discussões em torno do modo como a crítica literária tem lidado com as autobiografias na contemporaneidade tem recebido um tratamento peculiar, devido sobretudo às formas mais recentes de concepção do sujeito no campo filosófico. Assim, a crítica contemporânea da autobiografia não encontra embasamento nos pressupostos sob os quais ela surgiu – quais sejam, de acordo com Elizabeth Duque-Estrada,

[...] a suposição de que cada indivíduo é um eu único e autoidêntico; a crença numa “humanidade” que ao mesmo tempo reúne e diferencia os indivíduos [...], a presunção de uma exterioridade entre o eu e a linguagem, que serviria apenas como meio de expressão e transmissão de sentido das experiências vividas anteriormente à sua representação lingüística; e, finalmente, o caráter

⁸⁹ Cabe fazer uma distinção entre a concepção tradicional do termo “autobiográfico” e o modo como a palavra é empregada aqui: entende-se como autobiográfica a escrita que deixa marcas de um certo autor, que jamais se apresenta de forma nítida, mas sim infiltrado e reconfigurado na linguagem. É mais ou menos por essa via que Elizabeth Duque-Estrada chega ao termo “im/possibilidade” atribuído à autobiografia, mencionado na nota 37. Cf. DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 17-21.

de exemplaridade das experiências transmitidas, que pretendem ter validade universal.⁹⁰

Percebendo a impossibilidade de apoiar-se em uma concepção clássica e humanista de sujeito, que ainda gozava de certo prestígio no Brasil até meados do século XIX, grandes escritores têm brincado com sua própria imagem, num jogo em que menos importa se suas vidas estão ou não efetivamente incluídas em suas obras, mas sim o modo como se compõe essa “escrita de si” no tecido ficcional. Tratando das configurações atuais do autobiográfico, Leonor Arfuch afirma que

[...] talvez já não se espere tanto da sinceridade referencial como das estratégias de auto-representação, da textura particular de sua palavra – colocada em relação com esse *eu* ao que se sabe esquivo – da seleção que opera entre presença e ausência: o que mostra, o que cala, o que insinua. [...] o que se figura – ou des-figura – não tem na verdade um “referente”, mas sim se constrói ali, sob os olhos, nessa prodigiosa experiência intersubjetiva da leitura.⁹¹

O que permite, então, a formulação de uma nova visão da autobiografia é o surgimento das teorias que abalam o “império” do sujeito cartesiano, as quais se iniciam com o pensamento de Nietzsche, em fins do século XIX, e começam a surgir, com mais força, na segunda metade do século XX, a partir dos escritos de pensadores que buscam entender as vias contemporâneas de construção da subjetividade, como é o caso do filósofo francês Michel Foucault.

Vemos, assim, que essas discussões de alguma forma aparecem na obra de um escritor que ainda se encontra em meio ao pensamento “antigo” a respeito da autoria e do sujeito, promovendo uma reflexão que se assemelha ao pensamento contemporâneo. Desse modo, seria uma atitude completamente equivocada buscar um motivo autobiográfico na obra de Machado de Assis com base nas concepções de autobiografia e autoria de seu tempo, as quais já começavam, em fins do século XIX, a ser desconstruídas na Europa. Sabemos da impossibilidade de se ligar diretamente um sujeito empírico ao sujeito da escrita, já que a linguagem, em sua concepção contemporânea, não possui um poder de representação (no sentido mais comum), mas sim um poder de construção de sentidos no próprio ato de leitura: como afirma Barthes,

⁹⁰ DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 21-22. (grifo do autor)

⁹¹ ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut et AL (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH, USP, 2009, p. 116.

o *scriptor* (termo cunhado pelo autor) não é um sujeito anterior ao seu texto, pois “não existe outro tempo para além da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*”⁹².

Consequentemente, é preciso pensar, até certo ponto, em uma separação entre o mundo do autor e o do personagem, como duas instâncias independentes, para que a obra desponte como objeto autônomo, potencial de sentidos os quais, independentemente da “intenção” do autor, podem ser apreendidos no ato da leitura. Esse pensamento nos remete à concepção de estética literária de Mikhail Bakhtin, que prevê uma separação entre autor e personagem: a relação entre essas duas instâncias possui um caráter meramente criativo; o autor se encontra em sua obra apenas como um princípio ativo:

O agente vivo dessa unidade do acabamento é o autor, que se opõe à personagem como portadora da unidade aberta do acontecimento vital, que não pode ser concluída dentro da personagem.⁹³

Constata-se, então, uma “relação de distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos [...]”⁹⁴. Assim, segundo o pensamento de Bakhtin, pode-se concluir que

O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética. Nós sempre podemos definir a posição do autor em relação ao mundo representado pela maneira como ele representa a imagem externa, [...] pelo grau de vivacidade, essencialidade e firmeza das fronteiras. [...] Só quando se observam todas essas condições o mundo estético é sólido e se basta a si mesmo, coincide consigo mesmo na visão estética ativa que temos dele.⁹⁵

Percebe-se que o pensamento de Bakhtin parece ser bastante pontual na necessidade que se tinha, no momento, de descartar a presença do autor na obra como dono e portador de uma verdade sobre ela. Entretanto, vemos que ele não se aprofunda em questões que já se mostravam problemáticas na época – como vimos em Machado – e que, assim, são deixadas de lado, carecendo de maiores discussões. As reflexões provocadas nos romances analisados concernentes à relação entre autor, personagem e narrador parecem ir além de uma explicação pela “fronteira”, limite que não pode ser violado.

⁹² BARTHES, 1987, p. 51. (grifo do autor)

⁹³ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 12.

⁹⁴ BAKHTIN, 2003, p. 12.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 177.

Por outro lado, concordamos com Bakhtin quando ele afirma a destruição da “estabilidade estética” que resulta da invasão do autor em seu texto literário. Ao inscrever seu nome na Advertência do *Memorial de Aires* e ao compor um texto que discute constantemente um ideal de autor, Machado parece promover uma autorreflexão ficcional, pressupondo limites bastante incertos entre ficção e realidade. É produtivo usar, nesse ponto, uma palavra que denote flexibilidade e incerteza: a noção de limiar de Walter Benjamin, discutida por Jeanne Marie Gagnebin⁹⁶. Segundo a autora, o limiar, de acordo com Benjamin, se apresenta não apenas como separação, mas como meio de transição e indeterminação, tanto no espaço quanto no tempo. Ele permite o transbordamento, a invasão de ambos os lados que separa, constituindo-se como uma “zona [...] às vezes não estritamente definida – como deve ser definida a fronteira –; ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos”⁹⁷. Essas imagens nos parecem tão familiares ao fazer literário de Machado de Assis que quase vemos nelas o próprio Aires.

Da mesma forma, a relação entre esse autor-pessoa (Machado) e sua obra não nos parece tão simples como pensava Barthes na década de 1960; de certo modo, algo dessa pessoa aparece em seus personagens, tornando-o ficção sem que se perca o seu estatuto empírico. Nesse sentido, a crítica literária dá sinais da efetividade de tal tese. De modo talvez exageradamente incisivo, Lúcia Miguel Pereira acredita que Machado tenha deixado rastros de sua pessoa em seus livros: “São eles que nos revelam o verdadeiro Machado”⁹⁸. Da mesma forma, Gustavo Bernardo, ao tratar da ironia em *Dom Casmurro*, percebe algo como um segundo nível irônico, para além do narrador-personagem: “Esta ironia seguinte, porém, vem certamente da pena ‘do autor do autor’ do romance, isto é, do senhor Machado de Assis, contrabandeada entre as palavras do seu narrador”⁹⁹. Após seu óbito, esse autor parece ressurgir de maneira um tanto insistente e intrigante.

Finalmente, podemos estender e completar a discussão analisando as relações que a obra de Machado estabelece com a escola realista que se afirmava em seu tempo. As

⁹⁶ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLAMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 14 – 26.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁸ PEREIRA, 1988, p. 22.

⁹⁹ BERNARDO, 2011, p. 77.

conclusões aqui alcançadas a respeito dos recursos estilísticos empregados nas duas obras em questão nos permitem inferir que a concepção de linguagem nelas pressuposta está muito longe daquela que vigorava entre os realistas e naturalistas de fins do século XIX – qual seja, que as palavras devem ser usadas para representar a realidade tal como ela é. Ficou bastante evidente, ao longo da argumentação, que os romances de Machado não podem suportar tal concepção de linguagem. A ênfase na ambiguidade, a confessa parcialidade da escrita, e, especialmente no que concerne ao foco em questão, a falta de limites fixos entre as instâncias autor, narrador e personagem, conferem à obra uma concepção de linguagem que se aproxima daquilo que Nietzsche, seu contemporâneo, pressupunha ao tratar da ilusão da verdade:

As diferentes línguas, colocadas lado a lado, mostram que nas palavras nunca importa a verdade, nunca uma expressão adequada: pois senão não haveria tantas línguas. A “coisa em si” (tal seria justamente a verdade pura sem conseqüências) é, também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ele designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas.¹⁰⁰

É a partir de então que começa a desabar o reino do sujeito cartesiano, e a obra de Machado acompanha tal declínio na medida em que atribui à escrita o papel de constituição do sujeito. Mais ainda: ao aproximarmos a obra de Machado ao que atualmente se concebe como “autoficção”, entendemos, como Evando Nascimento¹⁰¹, que o que está em jogo é sobretudo pôr em questão os limites do próprio gênero. E Machado o faz especialmente quando se recusa a lançar mão de recursos realistas, tão comuns em seu tempo e provenientes mesmo do modo como surgiu o romance no século XVIII na Inglaterra, tal como concebe Ian Watt¹⁰², mencionado anteriormente. Assim, a recusa ao realismo e, conseqüentemente, à noção de sujeito cartesiano, dá suporte à constituição do eu da escrita nas obras em questão, eu que oscila entre as várias instâncias narrativas, colocando em xeque os supostos limites de sua atuação. Cabe pensar, portanto, de que forma esse *eu* se relaciona com os *outros*; é desse modo que se pretende pensar a constituição do sujeito na escrita de Machado de Assis: um autor considerado narrador e/ou personagem, de modo a ver certo movimento circular

¹⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: _____. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; pós-fácio de Antonio Candido. 5 ed, vol. I. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores), p. 33.

¹⁰¹ NASCIMENTO, Evando. Matérias-Primas: Da Autobiografia à Autoficção – Ou Vice-Versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho. (Org). *Interdisciplinaridade – Literatura, Crítica e Cultura IV*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2010, p. 189-207.

¹⁰² WATT, 2010, p. 9-36.

na atuação dessas instâncias narrativas. De que modo Aires compõe uma figura de autor? Como o personagem Aires se infiltra no autor Aires? Qual é o papel do narrador Aires e do narrador-autor-personagem de *Esaú e Jacó* nesse jogo? Até que ponto podemos pensar a intromissão da figura de Machado de Assis nesse círculo ficcional? Tais são as questões sobre as quais pretendemos discorrer nos próximos capítulos.

IV. OS JOGOS AUTORAIS EM *ESAÚ E JACÓ* E *MEMORIAL DE AIRES*

Como já foi mencionado, a análise da autoria em Machado de Assis ganha lugar de destaque na crítica de Abel Barros Baptista. Em certo momento de *A formação do Nome* (2003), o crítico português trata do jogo autoral que se empreende em *Esau e Jacó*, em que a existência de um Aires-autor e um Aires-personagem, sendo um constituído em relação ao outro, insere o romance em posição singular no âmbito das figurações do autor em relação a outras obras do escritor carioca. Isso acontece especialmente na Advertência, que garante a autoria de Aires, deixando clara a diferença entre a narrativa e os cadernos que compõem o *Memorial* e lembrando o nome “Último”, atribuído por Aires ao texto que foi, então, publicado com o título *Esau e Jacó*. Estando a pessoa de Aires ausente para prestar esclarecimentos, o que nos resta são apenas os textos deixados em sua secretária e, portanto, o entendimento desse autor/personagem está submetido à leitura do seu texto, variável de leitor a leitor. Mesmo assim, a origem do texto é assegurada pelo “editor”, pois a Advertência

[a]ltera o título, mas dá notícia do enigmático título original; liberta a narrativa da origem chamada Aires, mas, pela mesmíssima operação, preserva-a, designando Aires como a origem material do escrito, origem irremovível e, ao mesmo tempo, inacessível, incapaz, portanto, de funcionar como garante do texto. Numa palavra, o “editor” sublinha que Aires assinou de fato a sua narrativa no preciso momento em que inscreveu o título *Último*.¹⁰³

Mais adiante, Baptista conclui:

Assim, não há autor sem assinatura que imponha a presença do autor, mas o texto assinado separa o nome próprio do portador, perturba-lhe a referência, de modo que a marca de presença do autor é, ao mesmo tempo, a força que o torna ausente.¹⁰⁴

Vê-se como essa operação – assim como a caracterização da *feição* do livro, a partir das assinaturas registradas em advertências de outros livros¹⁰⁵ – converge com o pensamento de Foucault sobre o que vem a ser um autor: a partir do desligamento do nome do autor a um indivíduo fundador, percebe-se que o autor é uma função, “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade”¹⁰⁶. Foucault afirma que o autor é uma espécie

¹⁰³ BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome* – Duas Interrogações Sobre Machado de Assis. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 145.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁵ BAPTISTA, 2003a, p. 361.

¹⁰⁶ FOUCAULT, 2001, p. 274.

de *alter ego*, que se encontra entre o escritor e o locutor da obra; algo como uma dispersão e uma pluralidade de egos¹⁰⁷. Esse tipo de entendimento do nome do autor só é possível tendo em vista a concepção de escrita contemporânea, uma escrita que “se basta a si mesma”, que se desdobra em sua exterioridade; enfim, a “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer”¹⁰⁸.

Ressaltando de maneira mais enfática essa ausência de um sujeito na escrita, Giorgio Agamben entende o autor como um gesto. Pensando esse papel de morto do sujeito da escrita que Foucault discute, Agamben entende que

o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.¹⁰⁹

Agamben também se utiliza do verbo “jogar”, ação que resulta desse vazio com que o autor marca a sua escrita. Pôr-se em jogo é, então, abrir-se para a leitura, no espaço da escrita, por meio da ausência. Isso nos leva a refutar a ideia de autor como substância imediatamente apreensível, o que pode ser comparável à própria noção de sujeito (de Foucault), o qual, na escrita literária, pode receber um tratamento bastante singular sob esse aspecto. Vejamos como Agamben conclui seu pensamento:

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – se pôs – em jogo. Isso porque também a escritura – toda escritura, e não só a dos chanceleres do arquivo da infâmia – é um dispositivo, e a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. E assim como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irreduzível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreduzibilidade a ela. Todo o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida.¹¹⁰

Parece-nos que a assinatura de Aires, tendo em vista a análise de Baptista, encarna metonimicamente e ficcionalmente esse gesto, pois é ela que garante, paradoxalmente, a presença e a ausência do autor suposto nos textos publicados. Podemos incluir ainda a

¹⁰⁷ Ibid., p. 279.

¹⁰⁸ Ibid., p. 268.

¹⁰⁹ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 59.

¹¹⁰ AGAMBEN, 2007, p. 63.

figura do próprio escritor, Machado de Assis, se tivermos em conta a confusão onomástica presente em M. de A., do *Memorial de Aires*, como foi elucidada por Wilberth Salgueiro¹¹¹: na dúvida quanto à referência estabelecida por essa assinatura – Memorial de Aires, Marcondes Aires ou Machado de Assis? – vemos a garantia de um indivíduo real pondo-se em jogo em sua escrita, ao que se recria ficcionalmente. A ausência do autor Aires reafirma sua identidade enquanto ser de papel; por outro lado, esse ser de papel não poderia ser descolado do autor Machado, sob pena de ser tomado por uma “realidade substancial”. O autor – seja Machado, seja Aires – não pode ser imediatamente apreendido por meio da mera referência possivelmente estabelecida pelo pronome pessoal; mesmo assim, não cabe eliminá-lo da escrita, conferindo a esta um estatuto transcendental. A presença de Machado em seu livro é assegurada pela assinatura – M. de A. –, garantindo sua existência, como autor, a partir de sua própria ausência: enquanto um gesto. Esse tipo de entendimento da autoria nos leva, assim, a certo afastamento da postura foucaultiana, na medida em que não se trata de entendê-la apenas como “função”: veremos com mais detalhes como o sujeito da escrita deixará suas marcas nos textos analisados, marcas que se compõem em meio à esfera ficcional.

Em *Esau e Jacó* esse tipo de concepção da figura autoral pode ser observado a partir da forma narrativa que apresenta. Nesse processo, uma personagem importante é o narrador, que se diz autor e se reporta à história que produz concebendo-a enquanto livro – caso exemplar é o famoso capítulo da epígrafe: “Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra”¹¹². É preciso lembrar que esse narrador se apresenta enquanto um ser individualizado, um personagem tão importante quanto os outros que descreve ao longo do texto. Isso fica evidente já no parágrafo de abertura do romance:

Era a primeira vez que as duas iam ao Morro do Castelo. Começaram de subir pelo lado da Rua do Carmo. Muita gente há no Rio de Janeiro que nunca lá foi, muita haverá morrido, muita mais nascerá e morrerá sem lá pôr os pés. Nem todos podem dizer que conhecem uma cidade inteira. Um velho inglês, que aliás andara terras e terras, confiava-me há muitos anos em Londres que de Londres só conhecia bem o seu clube, e era o que lhe bastava da metrópole e do mundo.¹¹³

¹¹¹ SALGUEIRO, 2006-07, p. 60

¹¹² ASSIS, 2001, p. 41.

¹¹³ *Ibid.*, p. 15.

Junto à narrativa, surge uma experiência individual desse narrador que, à semelhança de Aires, conhece não só o Rio de Janeiro como também a Europa (ou ao menos parte dela). Os acontecimentos surgem lado a lado às suas experiências, oferecendo uma base para as reflexões que se encadeiam ao longo de todo o romance. Sua vida e sua personalidade se mostram sob esse aspecto, deixando claro que ele mesmo não se vê como um narrador onisciente, de terceira pessoa, que observa os acontecimentos à distância. Algumas páginas à frente, no mesmo capítulo, opera-se um novo jogo de posicionamento desse narrador na história: ao descrever os gestos da cabocla do Castelo enquanto previa o futuro dos gêmeos, deparamo-nos com a seguinte afirmação: “Custa-me dizer que acendeu um cigarro, mas digo, porque é verdade [...]”¹¹⁴. A expressão “é verdade”, usada com certa frequência em todo o texto, longe de opor-se ao motivo ficcional, serve a provar que esse narrador conhece de perto os acontecimentos que narra. Ao fim do romance, no penúltimo capítulo, ele chega ainda a afirmar que leu a certidão de batismo de Natividade¹¹⁵.

Além de lançar mão de suas próprias experiências, caracterizando-se na escrita enquanto ser que possui estatuto semelhante ao dos personagens que ele mesmo descreve, esse narrador também se mostra consciente do recorte que realiza para compor a narrativa. Ainda no capítulo inicial, tal consciência pode ser entrevista em meio à narração da previsão da cabocla:

Bárbara inclinava-se aos retratos, apertava uma madeixa de cabelos em cada mão, e fitava-as, e cheirava-as, e escutava-as, sem a afetação que porventura aches nesta linha. Tais gestos não se poderiam contar naturalmente.¹¹⁶

Em um gesto de trapaça ao leitor, que, na reiteração das conjunções juntamente com os verbos que indicam atitudes sensitivas, poderia encontrar espaço para uma afetação – uma eloquência romântica, talvez –, o narrador desbanca não só a suposta transcendentalidade dos gestos da Cabocla, como também a ideia de transparência da linguagem. Isso revela, por um lado, o teor da narrativa que se desenvolverá a partir de então – um teor nada romântico e muito menos realista – e, por outro lado, a personalidade desse “eu” que aparece na escrita, nada afeito a romantismos ou realismos, o qual sabe do papel que exerce na trama que dá forma.

¹¹⁴ ASSIS, 2001, p. 18.

¹¹⁵ Ibid., p. 205.

¹¹⁶ Ibid., p. 205.

Essa parcialidade consciente diante dos acontecimentos aparece de maneira evidente em muitos momentos. Ela permite, inclusive, que o narrador selecione os fatos e as descrições como prefere ou como sua memória lhe permite¹¹⁷, ou ainda de acordo com as demandas da “leitora”, que ele entende esperar algo diferente do que ele mesmo esperaria de uma narrativa, o que o faz driblá-la em certos momentos a fim de conferir ao texto o efeito que deseja. Se ele não detém o controle sobre os acontecimentos, o modo de organização da escrita e dos mesmos acontecimentos fica a seu cargo, o que deixa a ver o papel de autoria que se infiltra na tarefa da narração: autor e narrador são criadores e, portanto, manipuladores da escrita. Isso pode ser observado quando o narrador oferece o endereço completo do velho Dr. Plácido, deixando transparecer, ao mesmo tempo, seu envolvimento com o personagem e uma pitada de realismo que se desfaz pelo pedido de perdão logo a seguir:

[...] Santos pegou em si, e foi à casa do Dr. Plácido, Rua do Senador Vergueiro, uma casa baixa, de três janelas, com muito terreno para o lado do mar. Creio que já não existe: datava do tempo em que a rua era o Caminho Velho, para diferenciar do Caminho Novo.

Perdoa estas minúcias. A ação podia ir sem elas, mas eu quero que saibas que casa era, e que rua, e mais digo que ali havia uma espécie de clube, templo ou o que quer que era espírita.¹¹⁸

A relação com a “leitora” chega a momentos de maior tensão quando o narrador mostra entender claramente essa qualidade do autor – alguém que possui certo domínio de sua escrita, sendo um ser ativo na construção ficcional. No capítulo XXVII, quando lança mão da possibilidade de intromissão da leitora, que quer chegar logo ao momento dos conflitos amorosos, à maneira do que se espera de narrativas românticas, ele se impacienta:

Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me viessem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dois capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras.¹¹⁹

A estética adotada aqui será, então, visivelmente diferente da romântica, apesar de o enredo – dois rapazes que se apaixonam pela mesma moça – lembrar um motivo romântico; é talvez por meio mesmo de um motivo romântico que a obra se afasta dessa

¹¹⁷ O narrador revela frequentemente alguns lapsos sobre os acontecimentos, como acontece ao apresentar os pais de Flora: “A gente Batista conheceu a gente Santos em não sei que fazenda da província do Rio. Não foi Maricá, embora ali tivesse nascido o pai dos gêmeos; seria em qualquer outro município.” Cf., ASSIS, 2001, p. 64.

¹¹⁸ ASSIS, 2001, p. 38.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 63.

estética. De qualquer modo, a análise detalhada do texto nos mostra o quanto ele se diferencia do Romantismo. E isso é não apenas percebido na realização literária como também claramente atestado pela voz narrativa, dentro mesmo da ficção, voz essa que se assume como princípio que garante, ativamente, a diferenciação operada em relação a tal estética. É exatamente esse tipo de postura que Luiz Costa Lima percebe no texto machadiano de maneira geral, quanto à posição do autor – Machado de Assis – em relação a sua obra. Costa Lima entende que, ao afastar-se tanto da estética romântica quanto da realista, Machado se recusa a ser percebido como uma “subjetividade criadora” tal como se concebe na perspectiva dessas estéticas, gozando de uma posição de “passividade diante de seu contexto e, daí, de suas vivências”¹²⁰, o que seria típico de um autor romântico; pelo mesmo prisma, também não se trata aqui de um autor realista que, localizado na “prisão do mundo *perceptualmente tematizado*”, limita-se a “tematizar imaginariamente” esse mundo, mantendo-se na mesma posição de passividade, na medida em que o discurso ficcional perde a atividade de sua atuação, tornando-se mera “fantasia compensatória”¹²¹. Costa Lima afirma que, “[c]ontrolada pela reflexão, a fantasia se transforma em ficção – um pensar sobre o tempo histórico sem a procura de dominá-lo conceitualmente”¹²².

Percebemos como esse tipo de reflexão aparece ficcionalizado – metafictionalizado, talvez – em *Esau e Jacó*. É comum nos depararmos com situações em que as intervenções do narrador em relação ao enredo acontecem lado a lado a suas insinuações de que os eventos são autônomos, independente da sua pena. Quando da recente proclamação da República, Natividade, receosa por saber que Pedro poderia se meter em confusões ao sair de casa, trocou esse receio pelo medo de vê-lo brigar com Paulo, e acabou consentindo:

Não é menos certo que ela raciocinou alguns minutos antes de resolver, do mesmo modo que eu escrevi uma página antes da que vou escrever agora; mas ambos nós, Natividade e eu, acabamos por deixar que os atos se praticassem, sem oposição dela, nem comentário meu.¹²³

Conferindo força à ficção e, ao mesmo tempo, garantindo sua posição ficcionalmente ativa, o narrador diz deixar que as ações aconteçam sem seu comentário ao mesmo

¹²⁰ LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 58.

¹²¹ LIMA, 1981, p. 58.

¹²² *Ibid.*, p. 58. A discussão acerca do modo com se entendem as relações entre realidade e ficção nos romances machadianos em questão será realizada com mais detalhes no quarto capítulo deste trabalho.

¹²³ ASSIS, 2001, p. 130.

tempo em que comenta os acontecimentos. Isso acontece por meio de um envolvimento entre enredo, personagens e voz narrativa, de modo que o discurso se unifica por uma multiplicidade de pontos de vista que faz com que a ficção se volte a si mesma reflexivamente.

É por meio da relação, então, com o mundo narrativo que a voz do narrador se constitui e se forma enquanto ser portador de uma subjetividade que emerge inevitavelmente em sua escrita. Dessa maneira, e tendo em vista o fato de ele assumir para si o papel de autor do texto, a constituição dessa figura se torna importante para a compreensão do jogo autoral da obra como um todo. A figura autoral é sugerida, assim, como uma confluência de personagens, de onde se pode inferir sua voz imiscuída à voz narrativa. Aqui, a diferença entre livro e narrativa, tão bem esclarecida por Abel Barros Baptista¹²⁴, é abalada – apesar de não ser desfeita, o que é garantido pela Advertência –, um exercendo papel importante em relação à outra.

A exemplaridade do papel do narrador nesse jogo não apaga o título de autor concedido a Aires na Advertência: a constituição desse autor ficcional se faz, então, de maneira especial na relação que vemos estabelecer-se entre o narrador e o Conselheiro. De fato, o narrador deixa aparecer mais frequentemente uma voz autoral quando lança mão das reflexões de Aires, contidas em seu *Memorial*, já que elas ajudam a compor a narrativa, de maneira diferente da ajuda dos outros personagens. É especialmente a partir dessa aproximação que vemos formar ficcionalmente uma figura autoral múltipla.

A entrada de Aires no romance acontece mediante a visita de Santos ao velho Plácido. Este diz que o Conselheiro resiste às “verdades eternas”, ao que Aires replica: “Não, não, não resisto.” O “tédio à controvérsia”, que dará contornos a sua figura ao longo de toda a trama aparece já em sua entrada. Simpático a essa postura, o narrador afirma que “era um gosto ouvi-lo e vê-lo”¹²⁵, e sintetiza, em capítulo seguinte, como lhe aparece o então diplomata: “Em suma, extremamente cordato”¹²⁶. Essa figura, que “conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo”¹²⁷, não passará incólume, portanto, na narração que se constrói. O discurso de Aires, proveniente do seu *Memorial*, afeta e

¹²⁴ BAPTISTA, 2003a, p. 406.

¹²⁵ ASSIS, 2001, p. 38.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 38.

contribui para a construção da narrativa, como o próprio narrador admite no já mencionado capítulo da epígrafe: “[...] há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor [...]”¹²⁸.

É sob essa perspectiva – cordata também, porém à sua maneira – que o narrador compõe a trama. A tendência à conciliação aparece de modo especial no capítulo XXXVI, quando os gêmeos começam a perceber a admiração que sentem pela moça Flora: ambos concordam com o fato de que a jovem “Está ficando bem bonita”¹²⁹, e tal acordo dá o tom final da noite que o narrador descreve. Passeando pelos pensamentos de cada personagem, o narrador encontra em Paulo o sonho com a República ideal, enquanto Pedro se entrega às divagações solenemente imperiais. Tudo isso se combina por meio de um ambiente tranquilo: “As estrelas recebiam no céu todos os pensamentos dos rapazes, a lua seguia quieta e a vaga da praia estirava-se com a preguiça do costume”¹³⁰. Entretanto, tal cenário não exclui a potencialidade do conflito, que acontecerá invariavelmente em cenas posteriores. A palavra de ordem é a discórdia, mesmo não sendo “tão feia quanto se pinta”¹³¹: é juntamente com essa conciliação que os conflitos acontecem, atribuindo-lhes um olhar que desmancha oposições cristalizadas, dualismos entre belo e feio, bom e mau, discórdia e concórdia.

Esse tipo de visão dos acontecimentos fica claro também no pensamento de Aires quando se trata de entender o conflito entre os gêmeos. Ao receber o pedido de Natividade de conciliar os filhos, Aires diz ser tarefa inútil. Promete, no entanto, lançar-se ao trabalho e não revelá-lo a ninguém, “[t]udo isso polido, sincero e incrédulo”¹³². Parece-nos que Aires não confunde sua postura conciliadora com o poder de modificar pessoas, pois que a conciliação só pode ser efetiva e válida se realizada em benefício próprio – ele que, como já mencionamos, tem “tédio à controvérsia” e não parece ser afeito a revoluções. Além disso, assim como sugere o narrador, Aires não tinha pretensões de dominar certo curso “natural” dos acontecimentos. Prefere ver os fatos serem guardados à sua própria sorte. Quando Flora lhe pede que intervenha para que o pai não aceite uma presidência fora do Rio de Janeiro, temendo ficar longe de Pedro,

¹²⁸ ASSIS, 2001, p. 41.

¹²⁹ Ibid., p. 74.

¹³⁰ Ibid., p. 75.

¹³¹ Ibid., p. 74.

¹³² Ibid., p. 80.

Aires novamente nega ter qualquer tipo de poder para tal. Em cena subsequente, vê-se levado por Batista ao seu gabinete, onde este lhe queria mostrar um documento importante. Já cansado de tantas confidências alheias, surge um desabafo pela voz do narrador, que apela para a imagem do Destino, supondo que assim a “leitora” entenderá melhor a situação em que o Conselheiro se encontra:

Aires suspirou em segredo, e curvou a cabeça ao Destino. Não se luta contra ele, dirás tu; o melhor é deixar que pegue pelo cabelo e nos arraste até onde queira alçar-nos ou despenhar-nos.¹³³

Em seguida, Batista lhe prepara mais uma confidência: pergunta-lhe se poderia aceitar a presidência. O Conselheiro então lança mão da resposta menos trabalhosa: sim, que aceitasse – parecia ser esse mesmo o conselho que o outro queria ouvir. Encontrando-se finalmente só, Aires suspira e se lembra de Flora:

Tudo o que ela não quisera ia acontecer; lá ia o pai a uma presidência, e ela com ele, e a recente inclinação ao jovem Pedro vinha parar a meio caminho. Entretanto, não se arrependia do que dissera e ainda menos do que não dissera. Os dados estavam lançados. Agora era cuidar de outra coisa.¹³⁴

É esse tipo de autor que se pode conceber nesse romance: sua atividade se dá de maneira pontual, de modo que ele não pode ser o detentor dos acontecimentos, no âmbito do enredo, nem dos sentidos, no âmbito próprio da escrita. Cabe lançar os dados – por a vida e a si mesmo em jogo, nas palavras de Agamben, sem a pretensão de dominar o futuro, mas, ao mesmo tempo, sem abrir mão de segurar a pena e imprimir no texto sua própria grafia.

A conciliação que Aires prefere praticar se faz, assim, sem anular os conflitos. Para ficarmos em mais um exemplo, vejamos o almoço que ele promove em sua casa com os gêmeos:

Ao almoço, ainda se falou do artigo, Paulo com amor, Pedro com desdém, Aires sem uma nem outra coisa. O almoço ia fazendo o seu ofício. Aires estudava os dois rapazes e suas opiniões. Talvez estas não passassem de uma erupção de pele da idade. E sorria, fazia-os comer e beber, chegou a falar de moças, mas aqui os rapazes, vexados e respeitosos, não acompanharam o ex-ministro. A política veio morrendo. Na verdade, Paulo ainda se declarou capaz de derribar a monarquia com dez homens, e Pedro de extirpar o germe republicano com um decreto. Mas o ex-ministro, sem mais decreto que uma

¹³³ ASSIS, 2001, p. 107.

¹³⁴ Ibid., p. 110.

caçarola, nem mais homens que o seu cozinheiro, envolveu os dois regimes no mesmo salmão delicioso.¹³⁵

O “*mesmo salmão delicioso*” sugere, então, que Império e República, Pedro e Paulo, podem ser pensados antes como semelhantes do que como contraditórios, embora a semelhança não possa eliminar a tensão que se estabelece entre os pares. Luiz Costa Lima, no mesmo estudo mencionado anteriormente, afirma existir uma simetria entre os irmãos, que só se opõem mediante uma individualização forçada pela conjuntura da sociedade burguesa de então, mergulhada em um racionalismo e um individualismo que valorizavam sumariamente a diferenciação entre os indivíduos¹³⁶. Gledson, avaliando a passagem dos regimes políticos no Brasil, chega à mesma conclusão, afirmando que a diferença entre os gêmeos é na verdade superficial, como já foi mencionado em capítulo anterior¹³⁷.

Aires entende, então, que os conflitos que se instalam entre os gêmeos não podem ser evitados, na medida em que eles mesmos nutrem as brigas, talvez como resultado dos ardores da juventude. O narrador dá algumas pistas de como essas brigas poderiam ter se iniciado quando os gêmeos eram ainda bebês: por acaso, em um momento de amamentação, quando se enxergam como concorrentes: “cada qual então parecia querer mostrar que mamava mais e melhor, passeando os dedos pelo seio amigo, e chupando com alma”¹³⁸. A partir de então, as brigas não cessaram, e os pais, em alguns momentos, acabam, sem perceber, nutrindo também o conflito, oferecendo-lhes doces ao fim de uma briga¹³⁹. Assim, entendendo-se como perseguidores de ideais muito diferentes, os choques continuam. E, a despeito disso, Aires acaba por concluir, no último capítulo, após tantas conciliações provisórias, que eles são os mesmos¹⁴⁰.

É preciso destacar que o foco da narrativa se volta justamente para essa conciliação que Aires promove, embora se dê harmonicamente apenas em seu salmão delicioso. A simetria com que dá forma às ações do almoço revela que o narrador se envolve com o movimento de Aires, e não por acaso termina por afirmar uma personalidade semelhante, ao fim do romance:

¹³⁵ Ibid., p. 88.

¹³⁶ LIMA, 1981, p. 104-106.

¹³⁷ GLEDSON, 2006, p. 173-174.

¹³⁸ ASSIS, 2001, p. 46.

¹³⁹ Ibid., p. 48.

¹⁴⁰ Ibid., p. 208.

“Quando um não quer, dois não brigam”, tal é o velho provérbio que ouvi em rapaz [...] Eu cria neste; mas não foi ele que me deu a resolução de não brigar nunca. Foi por achá-lo em mim que lhe dei crédito. Ainda que não existisse, era a mesma coisa. Quanto ao modo de não querer, não respondo, não sei. Ninguém me constrangia. Todos os temperamentos iam comigo; poucas divergências tive, e perdi só uma ou duas amizades, tão pacificamente aliás, que os amigos perdidos não deixaram de me tirar o chapéu. Um deles pediu-me perdão no testamento.¹⁴¹

Vemos como esses personagens – narrador e Aires – constroem uma ponte entre si que é responsável primordialmente pela forma como a narrativa é engendrada. Se Pedro e Paulo insistem em afirmar suas oposições, o outro par compõe uma zona de convergência, vendo um na vida pacata e na atitude observadora, e o outro na narrativa casual e circular, uma maneira de dar forma a uma subjetividade que se ajusta às contradições e ambiguidades deste mundo, sem deixar de pô-las à vista do leitor, que nada pode fazer senão aceitar o jogo da narrativa e concluir pelo indecível.

Em *Memorial de Aires*, a voz autoral se configura de forma semelhante, mas por outras vias. Existe aqui uma identificação direta e imediata entre narrador (ou emissor do *Memorial*), autor (suposto) e personagem, o que nos inclina a inscrevê-lo no ramo das escritas de si, ficcionalmente elaboradas. A forma diarística, a princípio, direciona a leitura para certas demandas: o que um leitor de diário – um *Memorial*, neste caso – espera encontrar em sua leitura? Por se enquadrar em uma situação de “fechamento de escrita”, pois, até certo ponto, o emissor não vislumbra ser lido por um receptor empírico, o diário recolhe na escrita eventos memoráveis: vindo a público sem o consentimento de seu autor, “poderá ser exumado, arqueologicamente, como marca vivida, fragmento, revelação”¹⁴². Assim, além de reflexões importantes sobre temas existenciais, o leitor de diário pode encontrar, segundo Arfuch,

[a] proximidade, a profundidade, o som da voz, o vislumbre do íntimo, a marca do autêntico, a pista do cotidiano, o “verdadeiro”, em suma, o “limo” onde nascem e crescem as obras que se admiram em outras artes, práticas e escritas – o que também não escapa ao interesse do crítico. O diário cobiça um excedente, aquilo que não é dito inteiramente em nenhum outro lugar ou que, assim que é dito, solicita uma forma de salvação.¹⁴³

Se pensarmos a performance de Aires nesse sentido, vemos que esse personagem/autor acaba por se encontrar em um verdadeiro circo biográfico: faz-se autor de romance,

¹⁴¹ Ibid., p. 194.

¹⁴² ARFUCH, Leonor. *O Espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 144.

¹⁴³ Ibid., p. 145.

primeiramente, entrando para o círculo da atividade artística e, em seguida, desponta como autor de diário; a publicação deste último eleva a curiosidade do leitor, que encontra no *Memorial*, a princípio, uma forma de espiar, pelo buraco da fechadura, os detalhes até então secretos de sua vida cotidiana, vistos apenas por relances em *Esau e Jacó*, onde se tem acesso a trechos do *Memorial*. Além disso, queremos encontrar ali as motivações que o levaram a escrever o romance, como surgiram suas ideias, de onde teria vindo a inspiração para criar personagens tão enigmáticos; enfim, poderíamos encontrar as respostas às perguntas que se fizeram no romance, e que não pudemos encontrar devido à obscuridade com que os eventos se encobriram. Essa esperança é vislumbrada nas primeiras anotações, quando nos deparamos com a lembrança de Aires de ter chegado aposentado ao Rio de Janeiro há exatamente um ano do dia daquela anotação. Segue-se um bilhete de sua irmã pedindo-lhe para acompanhá-la ao cemitério; dá-se a ida ao cemitério, aparece a figura de Fidélia... e as anotações se desviam então para outro foco. O leitor se frustra ao perceber que ali não encontrará os detalhes da vida do autor Aires que esperava, mas apenas algumas breves confissões e, principalmente, sua obsessão em estudar a vida dos outros. O mesmo afã que o leitor do diário apresenta em espiar a vida do diarista, Aires revela em relação à vida que o rodeia. E é apenas sob essa perspectiva que poderemos chegar a sua “intimidade”.

É preciso ter em mente, entretanto, que toda essa artimanha só é possível devido à intervenção do editor: é ele quem promove tal desfiguração da autoria de Aires, rasurando-lhe a identidade a partir do momento em que publica uma parte do *Memorial* “desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto”¹⁴⁴. Como num efeito de simetria, as intenções de Aires são tão inacessíveis quanto as intenções de Fidélia, Tristão, Carmo, Aguiar e todos os outros personagens que rodeiam o Conselheiro. O jogo autoral adquire camadas, como máscaras eternas que apenas escondem fragmentos. E a camada final, o editor, sendo também criação ficcional, coloca-se no limiar que toca a figura do nosso escritor carioca: Machado de Assis se revela aqui como um ponto sensível que guarda potencialmente o contato contaminador entre ficção e realidade; seria, quiçá, a chegada e a largada de uma corrida cuja pista é povoada por sentidos que se mantêm vivos e se movimentam na efetividade da leitura.

¹⁴⁴ ASSIS, 2008, p. 51.

Por outro lado, espera-se de um diário que se apresente sob a perspectiva do cotidiano. Segundo Blanchot, o fato de esse tipo de escrita submeter-se à regularidade do calendário provoca o efeito duplo da ameaça da vigilância e da segurança que oferecem os dias comuns. É assim que se obtém certo efeito de verdade:

Os pensamentos mais remotos, mais aberrantes, são mantidos no círculo da vida cotidiana e não devem faltar com a verdade. Disso decorre que a sinceridade representa, para o diário, a exigência que ele deve atingir, mas não deve ultrapassar. Ninguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário, e a sinceridade é a transparência que lhe permite não lançar sombras sobre a existência confinada de cada dia, à qual ele limita o cuidado da escrita. É preciso ser superficial para não faltar com a sinceridade, grande virtude que exige também a coragem¹⁴⁵.

O narrador de *Esau e Jacó* já nos havia assegurado acerca da sinceridade de Aires, que não era registrada em público, mas sim em seu *Memorial*¹⁴⁶. É o que se percebe em trechos como o que se segue, o qual encerra toda a anotação do dia 17 de maio de 1888:

Vou ficar em casa uns quatro ou cinco dias, não para descansar, porque eu não faço nada, mas para não ver nem ouvir ninguém, a não ser o meu criado José. Este mesmo, se cumprir, mandá-lo-ei à Tijuca, a ver se eu lá estou. Já acho mais quem me aborreça do que quem me agrade, e creio que esta proporção não é obra dos outros, é só minha exclusivamente. Velhice esfalfa¹⁴⁷.

A brevidade do comentário o leva a inserir-se justamente em um movimento de cotidianidade e superficialidade, nos termos de Blanchot: a vontade de reclusão, o aborrecimento proveniente dos outros, a velhice que esfalfa: tudo tão superficialmente constatado e iluminado que não nos fica nenhuma obscuridade em relação ao que se escreve. Em certos momentos, essa superficialidade parece ser, entretanto, desfeita, devido às reticências que tanto moveram as críticas de John Gledson, Alfredo Bosi e Adriana Costa Teles, cada um a sua maneira, ao tentarem trazer à luz o que foi deixado na sombra pelo Conselheiro: avesso a afirmações categóricas e a juízos de valor, Aires modela a descrição dos personagens a fim de deixar evidente a sua parcialidade diante dos acontecimentos e as possibilidades relativas a suas intenções:

A descrição que ela [Fidélia] me fez da impressão que teve lá fora com a entrada da primavera foi animada e interessante, não menos que a do inverno com os seus gelos. A mim mesmo perguntei se ela não estaria destinada a

¹⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro do por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-271.

¹⁴⁶ ASSIS, 2001, p. 40.

¹⁴⁷ Id., 2009, p. 90.

passar dos gelos às flores pela ação daquele bacharel Osório... Ponho aqui a reticência que deixei então no meu espírito.¹⁴⁸

As reticências ficam resguardadas a seu espírito; apesar da curiosidade, Aires não pretende revelar aquilo que deve permanecer oculto – as intenções alheias –, sob pena, talvez, como diarista que é, de faltar com a sinceridade; esta é garantida, no seu caso, pela consciência de que nunca terá acesso a qualquer realidade verdadeira senão àquela que se desenrola diante de seus olhos.

Se no diário a configuração do tempo não pode se dar senão dentro dos limites do calendário, como afirma Blanchot, o registro que o Conselheiro faz da passagem do tempo acaba recebendo tratamento peculiar, de acordo com o que percebe ao seu redor. Passado um ano das primeiras anotações a que o leitor tem acesso, Aires move os olhos para trás, e constata, cotidianamente, que o dia em que se encontrava há um ano já não existe senão em sua memória e em sua escrita. É o que podemos ver nas anotações do dia 9 de janeiro de 1889:

Segundo aniversário da minha volta definitiva ao Rio. Não ouvi hoje os pregões do ano passado e do outro. Desta vez lembrou-me a data sem nenhum som exterior; veio de si mesma. Esperei ver a mana entrar-me em casa e convidar-me a ir com ela ao cemitério. Não veio (são quatro horas da tarde) ou porque se não lembrou, ou por lhe não parecer necessário todos os anos.¹⁴⁹

Vemos como esse memorialista, que carrega sempre a mesma “flor eterna” na botoeira¹⁵⁰, possui a inclinação de ver em si o tempo paralisado – “[t]udo serão modas neste mundo, exceto eu, que sou o mesmo antigo sujeito...”¹⁵¹ –, sem deixar de constatar que, mesmo assim, o tempo passa, e lhe provoca diferentes reflexões: lembra-se de ter visto a bela Fidélia no cemitério no ano anterior, e cogita sobre o que pensaria se a visse agora, depois de casada com Tristão, no mesmo cemitério, devota ao mesmo morto: não a julgaria, posto que pensa ser possível conviverem as duas afeições na mesma pessoa: “Era o acordo ou o contraste do indivíduo e da espécie”¹⁵². E conclui:

A recordação do finado vive nela, sem embargo da ação do pretendente; vive com todas as doçuras e melancolias antigas, com o segredo das estréias[sic] de um coração que aprendeu na escola do morto. Mas o gênio da espécie faz

¹⁴⁸ Ibid., p. 98.

¹⁴⁹ Ibid., p. 181.

¹⁵⁰ A “flor eterna” na botoeira de Aires aparece em *Esau e Jacó*, nos capítulos XII, XXXII e CXXI. Cf. ASSIS, 2001, p. 38; 68; 208.

¹⁵¹ ASSIS, 2009, p. 80.

¹⁵² Ibid., p. 182.

reviver o extinto em outra forma, e aqui lho dá, aqui lho entrega e recomenda. Enquanto pôde fugir, fugiu-lhe, como escrevi há dias, e agora repito, para me não esquecer nunca.¹⁵³

As imagens que engendra em suas anotações mostram a destreza de que se utiliza quando se põe a escrever, conferindo certo tom poético que logo se deixa contaminar pela prosa simples do *Memorial*: a constatação do registro, de não deixar que os fatos lhe escapem da memória, encerra as anotações, e voltamos, em seguida, à rotina do diário com o que vem anotado no dia seguinte.

No que concerne às imagens, para vê-las, é preciso ter bons olhos. Os de Aires, talvez pela tarefa árdua e constante que lhes atribui de observar e analisar as ações que o rodeiam, a certo ponto encontram-se cansados, “acaso doentes”, o que o faz cogitar a suspensão da redação “deste diário de fatos, impressões e idéias[sic]”¹⁵⁴. Mas, no dia seguinte, percebe que não poderia “interromper o *Memorial*”, e volta às anotações, graças aos olhos jovens e lacrimejantes de Fidélia: “Desta vez o que me põe a pena na mão é a sombra da sombra de uma lágrima...”¹⁵⁵. A dúvida quanto à existência desta lágrima permanece, como sua sombra, e o leva a afirmar como faz em vários momentos: “Não gosto de lágrimas, ainda em olhos de mulheres, sejam ou não bonitas [...]”¹⁵⁶. E arremata como lhe convém: “Também, se foi verdadeiramente lágrima, foi tão passageira que, quando dei por ela, já não existia. Tudo é fugaz neste mundo”. Fica, assim, registrado que seu projeto não é realizar anotações românticas – como não era o do narrador de *Esau e Jacó* –, já que o velho diplomata deixa claro mais de uma vez que não é afeito a lágrimas. Mas essa falta de gosto romântico não vem à tona senão pelo olhar que lança aos olhos de Fidélia: é justamente nesses momentos, em que se envolve com histórias alheias, que vemos surgir sua pessoa e seus gostos.

Assim, a postura reflexiva, sem deixar de viver os acontecimentos como uma verdadeira primeira pessoa, aparece também em paralelo com o que observa em outros personagens. Percebendo a ligação existente entre si e os outros, Aires, no entanto, não deixa de destacar as diferenças que surgem a partir desse contato. Nas anotações

¹⁵³ ASSIS, 2009, p. 182.

¹⁵⁴ Ibid., p. 125.

¹⁵⁵ Ibid., p. 125.

¹⁵⁶ Ibid., p. 125.

referentes ao dia 30 de Junho de 1888, a chegada de uma carta da viúva provoca deleite em ambos os velhos – Aires e Carmo:

Acredito que Dona Carmo *sinta* essa dama como eu a *entendo*, mas desta vez o que lhe penetrou mais fundo foi o cumprimento final da carta, as três últimas palavras, anteriores à derradeira de todas, que é o nome: “da sua filhinha Fidélia”. Percebi isto, vendo que ela desceu os olhos ao fim do papel três ou quatro vezes, sem querer acabar de o dobrar e guardar.¹⁵⁷

Mais uma vez, a conjugação dos olhares provoca o efeito de diferenciação que singulariza os personagens e lhes acentua os traços: Carmo *sente*, Aires *entende*, e nesse par aparece uma terceira pessoa, Fidélia, desse modo mais viva e apreensível, sem ser definitiva, já que a personagem é sempre moldada por meio do contraste, a partir de uma escrita que jamais fecha as portas dos sentidos nos quais sua vida está envolta.

Sem esses movimentos – esses gestos – o contato com os personagens e com o autor talvez fosse improfícuo. Percebemos que Aires não se inscreve em sua escrita como um memorialista típico, uma vez que desconfia da possibilidade de tecer um retrato “real” de sua pessoa. Em certos momentos acaba por tecer um elogio a si mesmo, contando os casos de infância, as brigas das quais não participou, a figura do compasso que lhe bem caracteriza a personalidade. Mas logo cai a si (paradoxalmente), localiza-se na escrita e volta seu foco aos outros personagens: “Não quero elogiar-me... Onde estava eu? Ah! No ponto em que os dois velhos diziam das qualidades do moço”¹⁵⁸. O Conselheiro sabe que só pode oferecer-se enquanto fragmento, e é desse modo que se configura como criador em sua escrita: uma escrita que o coloca inevitavelmente em jogo.

E tampouco estamos lidando com um diário típico. Além do fato de que compõe uma escrita que o delinea de modo bastante peculiar, lembremos que as anotações de Aires guardam certo aspecto narrativo, que lhe garante o interesse público, segundo o Editor afirma na Advertência. O fato de lançar seu olhar sobre os outros personagens e lhe seguir os passos, juntamente com o recorte feito pelo Editor, coloca-o em uma posição exemplar: ele goza tanto dos benefícios da narrativa quanto do diário. Após constatar a necessidade do diário de se prender ao cotidiano e assegurar-se nele, mantendo-se na superficialidade, Blanchot o contrapõe à narrativa, que já se encontra livre de qualquer

¹⁵⁷ Ibid., p. 109. (Grifo meu).

¹⁵⁸ Ibid., p. 141.

juramento de verdade pela profundidade a que se lança¹⁵⁹. Parece-nos que Aires se encontra nesse intervalo, entre ser cotidianamente superficial e narrativamente profundo. Causa e efeito, aqui, sofrem uma ação de neutralidade e se reúnem, o que não é estranho ao velho diplomata.

Não sendo também uma narrativa típica, não veremos em cena incursões como as do narrador de *Esau e Jacó*, que apesar da parcialidade da qual também demonstra ter consciência, não deixa de se valer dos recursos de que um narrador romanesco dispõe. A princípio, alguns dados concretos nos fazem uni-los como textos complementares. No capítulo XXXII de *Esau e Jacó*, temos a figura de Aires apresentada a partir do momento em que retorna definitivamente ao Brasil, aposentado; um ano antes, portanto, do início das anotações do *Memorial* a que temos acesso. Na narrativa deparamo-nos com eventos que serão evocados posteriormente no *Memorial de Aires*, como se precisassem ser eternizados. Um deles é o gesto de D. Rita, que cortou uma mecha de seus cabelos quando da morte do marido, deixando-os junto ao caixão. No capítulo referido, o caso aparece em meio ao diálogo entre Aires e Rita, em que o Conselheiro não se esquece de notar que “[o]s que aí estão embranqueceram, mas os que lá ficaram eram pretos, e mais de uma viúva os teria guardado todos para as segundas núpcias”¹⁶⁰. E temos em seguida, pela voz do narrador, aquilo a que o próprio Aires talvez não tivesse acesso:

Rita gostou de ouvir aquela referência. Outrora, não; pouco depois de viúva, tinha vexame de um ato tão sincero; achava-se quase ridícula. Que valia cortar os cabelos por haver perdido o melhor dos maridos? Mas, andando o tempo, entrou a ver que fizera bem, a aprovar que lho dissessem, e, na intimidade, a lembrá-lo.¹⁶¹

A proximidade do narrador em relação a seus personagens é tanta que chega a invadir-lhes a intimidade. O caso dos cabelos não poderia ser lembrado sem a impressão que ele encontra em seus personagens. No *Memorial de Aires*, a lembrança desse evento surge durante a ida ao cemitério, no dia 10 de janeiro de 1888, um ano após o retorno de Conselheiro ao Brasil:

Fomos ao cemitério. Rita, apesar da alegria do motivo, não pôde reter algumas velhas lágrimas de saudade pelo marido que lá está no jazigo, com meu pai e minha mãe. Ela ainda agora o ama, como no dia em que o perdeu,

¹⁵⁹ BLANCHOT, 2005, p. 271.

¹⁶⁰ ASSIS, 2001, p. 69.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 69.

lá se vão tantos anos. No caixão do defunto mandou guardar um molho dos seus cabelos, então pretos, enquanto os mais deles ficaram a embranquecer cá fora.¹⁶²

Aires lança mão de uma belíssima imagem que se imiscui na simplicidade e na superficialidade do relato. Preso ao cotidiano, qualquer profundidade aqui não pode ser mais do que sugerida. A notação da passagem do tempo – “lá se vão tantos anos” – só pode ser feita tendo em vista os limites que o calendário lhe impõe. Em *Esau e Jacó*, diferentemente, o narrador se encontra em posição mais instável em relação ao tempo: não faz questão de fixar-se em um ponto, não se prende à vida comum: ele narra justamente aquilo que é “demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa”¹⁶³. Para Blanchot, o que singulariza a narrativa é o fato de que

ela trata daquilo que não pode ser verificado, daquilo que não pode ser objeto de uma constatação ou de um relato. A narrativa é o lugar da imantação, que atrai a figura real para os pontos em que ela deve se colocar, respondendo ao fascínio de sua sombra.¹⁶⁴

É assim, afastado do olhar do memorialista, que o narrador traz o episódio à tona mais uma vez, agora em momento em que a viúva Rita o refere em conversa com a jovem amada dos gêmeos:

Flora não a deixou acabar; pegou-lhe das mãos e apertou-as muito.
– Nenhuma outra viúva faria isto, disse ela.
Aqui foi D. Rita que lhe pegou nas mãos, pô-las sobre os seus ombros, e concluiu o gesto por um abraço. Todas as pessoas louvaram-lhe a abnegação do ato; esta era a primeira que a achou única. E daí outro abraço longo, mais longo...¹⁶⁵

Os acontecimentos se fazem e refazem livremente, de modo a dobrar os personagens sobre as sombras de suas impressões: Flora, com sua juventude frágil e “inexplicável”, comove-se com essa ação que ficou em um passado remoto; Rita, com sua viuvez distinta, reafirma para si o gesto que ficou nesse passado, comovida também com a singularidade da impressão da jovem. E o narrador, como que deixando os acontecimentos falarem por si mesmos, destaca a extensão do abraço entre as duas, fechando o capítulo com as reticências que suspendem e trapaceiam o tempo cronológico.

¹⁶² ASSIS, 2009, p. 56.

¹⁶³ BLANCHOT, 2005, p. 272.

¹⁶⁴ Ibid., p. 271.

¹⁶⁵ ASSIS, 2001, p. 180.

É preciso destacar, entretanto, que o Aires diarista não parece se curvar tão facilmente aos limites que o calendário lhe impõe. Na tentativa de driblá-lo, algumas anotações aparecem “sem data”, como na última anotação registrada; outras sem dia certo – “fim de maio”, por exemplo¹⁶⁶ –, além do fato de que a frequência com o que o Conselheiro escreve não segue uma regularidade, passando, às vezes, dias sem escrever. Também devemos lembrar que a possibilidade de verificar os fatos desponta apenas como figura retórica de sua linguagem: vimos como Aires molda o seu discurso de maneira a pôr à vista o jogo em que se envolve com a linguagem. Além disso, ele já havia sido consagrado, no romance anterior, como personagem e autor ficcional, envolto nesse discurso, de que não se desfaz no *Memorial*, apenas inserindo-o na cotidianidade do diário. E é justamente o discurso ficcional que promove a conjunção, em um único livro, entre narrativa e diário, resultando na construção de um autor que se utiliza dos recursos que a própria linguagem tem a oferecer para refazê-la literariamente e se configurar como uma “conta em aberto”, nas palavras de Maria Helena Werneck¹⁶⁷.

Apesar das inúmeras semelhanças, não podemos deixar de notar o modo singular como Aires aparece em cada texto. Vimos que no *Memorial*, ele se dá a ver de maneira mais imediata, deixando discretamente suas sombras por meio do modo como usa a linguagem do diário. Por outro lado, a narração dos eventos e a composição dos personagens se distinguem, em *Esau e Jacó*, pela forma visivelmente flexível como os acontecimentos são vistos: uma forma mais “imantada”, nos termos de Blanchot – porém não mais sugestiva – do que no *Memorial*. Sua figura será colocada às vistas do leitor pelos olhos desse narrador que, sintomaticamente, se faz quase como um *alter ego* do próprio Aires. Podemos destacar, nesse sentido, a descrição dos primeiros dias do Aires aposentado, após o retorno definitivo ao Brasil, quando resolve viver uma vida solitária. O narrador, assim, detalha algumas das atividades às quais o velho diplomata se entrega em sua terra natal:

Assim foi a princípio. Às quintas-feiras ia jantar com a irmã. Às noites passeava pelas praias, ou pelas ruas do bairro. O mais do tempo era gasto em ler e reler, compor o *Memorial* ou rever o composto para relembrar as coisas passadas. Estas eram muitas e de feição diversa, desde a alegria até a melancolia, enterramentos e recepções diplomáticas, uma braçada de folhas secas, que lhe pareciam verdes agora. Alguma vez as pessoas eram

¹⁶⁶ ASSIS, 2009, p. 97.

¹⁶⁷ WERNECK, 1996, p. 257.

designadas por um X ou ***, e ele não acertava logo quem fossem, mas era um recreio procurá-las, achá-las e completá-las.¹⁶⁸

Com uma visão um tanto esparsa no tempo, que difere a narrativa do *Memorial*, essas atividades não deixam de ser carregadas, entretanto, por certo teor de cotidianidade, reflexo de uma invasão operada também pelos diários do Conselheiro. Forma-se aí, como no *Memorial de Aires*, um espaço intersticial, um limiar, no qual o diplomata se constitui equilibrando-se e movendo-se de um lado a outro, sem se fixar em algum deles.

É dessa forma que os dois livros se unem; e é nessa união que temos uma visão de autor que se desloca frequentemente, contaminado pelo que vê e pelo que os outros veem. Apagando-se na vida dos outros, ele se dá a ver por vias diversas, e acaba atribuindo ao mundo traços que encontra em si mesmo – ou na ligação que estabelece entre si e o outro: contradições, fragmentos, pessoas nas quais não vemos muito mais do que portas abertas para a recepção de um observador – ou, se se preferir, de um leitor.

¹⁶⁸ ASSIS, 2001, p. 70.

V. SUJEITOS HISTÓRICOS E FICCIONAIS

São bastante conhecidos os textos que compõem as *Meditações*, de Descartes, publicadas em meados do século XVII. Nesses textos encontramos algumas das principais ideias do filósofo francês: o princípio da dúvida como sendo fundamental para postular o conhecimento verdadeiro sobre o mundo; a certeza da existência do ser enquanto ser pensante; a certeza da existência de Deus; as distinções entre falso e verdadeiro, bem como entre alma e corpo. É importante destacar a forma como surgem essas ideias e, sobretudo, como se dá o conhecimento do mundo. Em primeiro lugar, a primeira certeza fundamental é a certeza de que existo por meio de minha ação de pensar. Sou, portanto, uma “coisa que pensa”. A existência de um “eu” está então garantida e estabelecida: “Pois é por si tão evidente que sou eu quem duvida, quem entende e quem deseja que não é necessário nada acrescentar aqui para explicá-lo”¹⁶⁹. Em seguida, a certeza da existência desse “eu”, como “coisa que pensa”, surge também a partir do entendimento que se tem de um corpo externo, como uma cera, que só pode ser conhecida pelo pensamento, visto que o plano sensível pode iludir¹⁷⁰. Assim, a apreensão do espírito se mostra mais fácil, uma vez que o corpo extenso possui uma natureza duvidosa, diferente do espírito, cuja certeza da existência pode ser obtida por meio mesmo do conhecimento de um corpo externo, já que esse conhecimento pressupõe a ação de pensar¹⁷¹.

Vemos aí brevemente esboçado algo como uma teoria do conhecimento do mundo e do conhecimento de si pautada na objetificação racional operada por uma coisa que pensa – que entendemos como um sujeito. Sob esse ponto de vista, o sujeito possui um caráter fundacionista, pois que é a origem da ação responsável pela formação de todo o conhecimento. A oposição estabelecida posteriormente entre corpo e alma pode ser previamente vislumbrada nessa relação de causa e efeito que encontramos entre ser e pensamento. O ser pensante é a origem de todo o pensamento, é o autor dessa ação. Por outro lado, o conhecimento deve ser obtido por meio de um método lógico, com suas

¹⁶⁹ DESCARTES, René. *Discurso do Método; As paixões da alma; Meditações; Objeções e respostas*. 5. ed. Introdução: Gilles-Gaston Granger; Prefácio e notas: Gérard Lebrun; Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 177. Cf. § 9, Meditação segunda.

¹⁷⁰ DESCARTES, 1991, p. 179-180.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 180.

bases na geometria¹⁷², apoiando-se na evidência (*évidance*): a certeza gerada pelo ato contínuo de duvidar. O filósofo deixa claro o esforço que empreende para que chegue à certeza fundamental para a construção do conhecimento, driblando inclusive um hipotético gênio maligno que queira, por algum motivo, enganar-lhe sobre a natureza das coisas:

Eis por que cuidarei zelosamente de não receber em minha crença nenhuma falsidade, e prepararei tão bem meu espírito a todos os ardis desse grande enganador que, por poderoso e ardiloso que seja, nunca poderá impor-me algo.¹⁷³

Vemos como o papel do sujeito pensante nessa construção do conhecimento é central. Descartes chega a afirmar que “[n]unca o meu intento foi além de procurar reformar meus próprios pensamentos, e construir num terreno que é todo meu”¹⁷⁴. Trata-se, portanto, de uma filosofia do conhecimento elaborada pela destruição de tudo o que se mostrar falso, o que resulta na edificação das certezas a partir de sua origem; e as bases de tal edifício não poderiam se encontrar senão no próprio sujeito que pensa. É afirmando tal pretensão que o filósofo abre a primeira de suas *Meditações*:

Há já algum tempo eu me apercebi de que, desde meus primeiros anos, recebera muitas falsas opiniões como verdadeiras, e de que aquilo que depois eu fundei em princípios tão mal assegurados não podia ser senão mui duvidoso e incerto; de modo que me era necessário tentar seriamente, uma vez em minha vida, *desfazer-me de todas as opiniões a que até então dera crédito, e começar tudo novamente desde os fundamentos*, se quisesse estabelecer algo de firme e de constante nas ciências.¹⁷⁵

Essa forma de conceber o mundo e o sujeito leva ao que Charles Taylor chama de internalização das fontes morais, passo importante na constituição do *self* moderno¹⁷⁶. Para Taylor, Descartes contribuiu significativamente para promover uma mudança fundamental em relação, de um lado, à tradição da filosofia platônica e, de outro, à tradição da filosofia cristã agostiniana. Platão supunha que o conhecimento racional deveria ser formado pelo descobrimento da ordem correta do cosmos, por meio de um envolvimento entre alma e corpo; o método mecanicista de Descartes, contrariamente,

¹⁷² DESCARTES, 1991, p. 37-38. Cf. *Discurso do Método*: segunda parte.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 171. Cf. § 12, *Meditação primeira*.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 36. Cf. *Discurso do Método*: segunda parte.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 167, grifo meu.

¹⁷⁶ TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 1997, p. 189.

requer o desprendimento da alma em relação ao corpo, para que o sujeito seja capaz de elaborar por si próprio o conhecimento do mundo:

Poderíamos dizer que a racionalidade não se define mais em termos substantivos, segundo a ordem do ser, e sim procedimentalmente, segundo modelos de acordo com os quais construímos ordens na ciência e na vida. Para Platão, para ser racionais temos de estar certos a respeito da ordem das coisas. Para Descartes, racionalidade significa pensar de acordo com certos cânones. O julgamento agora volta-se mais para propriedades da atividade do pensamento que para as crenças substantivas que emergem dela.¹⁷⁷

Por outro lado, se a interioridade agostiniana tinha como propósito encontrar um plano superior dentro de si, tornando-se o sujeito dependente dessa transcendência,

[p]ara Descartes, ao contrário, toda [sic] o objetivo da virada reflexiva é obter uma certeza auto-suficiente. O que obtenho no *cogito* e em cada passo sucessivo na cadeia de percepções claras e distintas é exatamente esse tipo de certeza, que consigo gerar para mim ao seguir o método certo.¹⁷⁸

A ideia de interioridade será fundamental, a partir de então, para a discussão filosófica ocidental sobre a subjetividade. Taylor entende que, com a razão desprendida de Descartes e o *self* “pontual” de Locke, o pensamento, não só científico como também filosófico, mergulhou no método reflexivo de maneira incontornável, sendo que o posicionamento do sujeito do conhecimento na primeira pessoa, diferenciando-se do objeto do conhecimento enquanto terceira pessoa, instalou um “mal-estar filosófico”, na medida em que se torna agora estranha a perspectiva extramundana da subjetividade humana:

Temos de ser ensinados (e intimidados) a fazer isso [operar um desprendimento], não apenas, claro está, absorvendo doutrinas, mas muito mais por meio de todas as disciplinas que têm sido inseparáveis de nosso estilo de vida moderno, as disciplinas do autocontrole nos campos econômico, moral e sexual. Essa visão é fruto de uma postura reflexiva peculiar, e é por isso que nós, formados para entender e julgar a nós mesmos de acordo com seus termos, descrevemo-nos naturalmente com as expressões reflexivas que fazem parte dessa postura: o “*self*”, o “eu”, o “ego”.¹⁷⁹

É na tentativa de contornar esse problema que Nietzsche, em fins do século XIX – contemporâneo, portanto, de Machado de Assis – constrói uma filosofia talvez tão “demolidora” quanto a cartesiana, mas certamente com princípios completamente diferentes.

¹⁷⁷ TAYLOR, 1997, p. 206.

¹⁷⁸ Ibid., p. 207.

¹⁷⁹ Ibid., p. 228.

Em *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche lança mão de ardorosas críticas aos “preconceitos filosóficos”; os filósofos, com sua vontade de “criação do mundo”¹⁸⁰, acabam gerando conceitos falsos quando tentam encontrar a verdade, negando, assim, a existência da perspectiva¹⁸¹. Por meio da desconfiança em relação à gramática, que prevê sempre um sujeito (causa) para um predicado (efeito), Nietzsche abala a certeza fundamental, proveniente especialmente do pensamento cartesiano, em que a noção de “Eu” e de “pensamento” é algo fixo, substancial, certeza essa que ignora as possíveis falsificações da linguagem:

Pois se eu já não tivesse me decidido comigo a respeito, por qual medida julgaria que o que está acontecendo não é talvez “sentir”, ou “querer”? Em resumo, aquele “eu penso” pressupõe que eu *compare* meu estado momentâneo com outros estados que em mim conheço, para determinar o que ele é: devido a essa referência retrospectiva a um “saber” de outra parte, ele não tem para mim, de todo modo, nenhuma certeza imediata.¹⁸²

Nietzsche entende que o “velho e decantado Eu” é comparado a um “isso” que pensa, como se o pensamento tivesse uma origem; trata-se de uma “superstição dos lógicos” que não admitem um “pequeno fato”: “a saber, que um pensamento vem quando ‘ele’ quer, e não quando ‘eu’ quero”¹⁸³. A fragilidade do argumento cartesiano se assenta também, de acordo com Nietzsche, na complexidade da vontade, cuja compreensão se torna estranha se não a considerarmos como uma “pluralidade de sensações”, em que se envolve também o ato de pensar: “em todo ato da vontade há um pensamento que comanda; – e não se creia que é possível separar tal pensamento do ‘querer’, como se então ainda restasse vontade!”¹⁸⁴, afirma o filósofo de “espírito livre”, ao tentar trazer para a compreensão da subjetividade humana o papel fundamental dos instintos.

Vemos aí como é problemática a noção de “Eu” como objeto do conhecimento enquanto verdade – “certeza imediata”. O filósofo alemão identifica aquele “mal-estar filosófico”, de que fala Taylor, colocando a razão desprendida em suspensão, e duvidando de sua efetividade. Se não é possível encontrar a subjetividade por meio de um posicionamento racionalmente desprendido em direção à interioridade, só

¹⁸⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 15.

¹⁸¹ O problema da verdade e do dogmatismo filosófico aparece já no prólogo da mencionada obra. Cf. NIETZSCHE, 1992, p. 7-8.

¹⁸² *Ibid.*, p. 22.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁴ *Ibid.*, P. 24.

poderemos tocá-lo no momento mais humano de sua existência: no engendramento de máscaras. Como na metáfora do andarilho que, fatigado pela jornada nas profundezas, volta implorando por “mais uma máscara”¹⁸⁵, é no jogo de aparências que encontramos mais intensamente qualquer subjetividade: a realidade se mostra efetivamente naquilo que construímos dela por meio de certa perspectiva, o que torna indiscutivelmente frágil a oposição entre verdadeiro e falso¹⁸⁶.

Dessa maneira, o desprendimento encontra seus limites, e o melhor é que, paradoxalmente, não nos prendamos a qualquer tentativa de desprendimento, “ao voluptuoso abandono e afastamento do pássaro que ganha sempre mais altura, para ver mais e mais coisas abaixo de si: – o perigo daquele que voa”¹⁸⁷. É dessa maneira que podemos nos colocar além do bem e do mal, tornando-nos livres das obrigações da visão apegada à causalidade.

Tal discussão pode encontrar sua contrapartida literária na problemática da autoria. O próprio filósofo já aponta essa questão literária quando lança a hipótese de não ser nada além de ficção esse “mundo *que nos concerne*”¹⁸⁸. Nesse sentido, requerendo a ficção um autor, o filósofo replica:

Por quê? Esse “requer” não pertenceria também à ficção? Não é permitido usar de alguma ironia em relação ao sujeito, como em relação ao predicado e objeto? O filósofo não poderia se erguer acima da credulidade na gramática?¹⁸⁹

Entender o sujeito como um autor de ficção nos leva, então, a entendê-lo por meio mesmo da ficção. O sujeito não está, assim, em posição oposta ao objeto, contemplando-o em sua neutralidade: a constituição do sujeito depende mesmo desse objeto, em que se infiltra e se realiza. Por isso Nietzsche se insurge contra a moral de seu tempo, afirmando o homem como um princípio criativo, portador de impulsos que se tencionam na busca de potência: e então é possível ver a vida em seu aspecto dionisíaco¹⁹⁰. Assim, não cabe pensar o homem como origem e o objeto como

¹⁸⁵ Ibid., p. 189.

¹⁸⁶ Ibid., p. 41.

¹⁸⁷ Ibid., p. 46.

¹⁸⁸ Ibid., p. 41, grifo do autor.

¹⁸⁹ Ibid., p. 42.

¹⁹⁰ Ao publicar, na maturidade, seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*, Nietzsche deixa um texto como “tentativa de autocrítica”, demarcando as limitações do livro da juventude e percebendo nele, em

finalidade da ação do pensamento: “[o] que é grande no homem, é que ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser amado no homem, é que ele é um *passar* e um *sucumbir*”¹⁹¹.

Há que se destacar, entretanto, que, na perspectiva de Taylor, pensar o homem pela perspectiva do combate fervoroso a uma moral dogmática requer, em Nietzsche, uma espécie de autossuperação que Taylor entende ser, em certa medida, ainda afeito a uma ideia de interioridade, pois “[...] a força para fazer essa transformação vem inteiramente de dentro de nós [...]”¹⁹². Afirmar-se diante do mundo requer uma visão da vontade de potência como sendo, de alguma maneira, o caráter essencial do ser humano, que busca em si mesmo toda essa capacidade de afirmação¹⁹³. Nesse sentido, ainda não estaríamos em um campo do pensamento que superasse de fato a presença da interioridade como fonte da busca por subjetividade. Maria Cristina Franco Ferraz entende, por outro lado, que a concepção nietzscheana da verdade está relacionada a um restabelecimento do jogo de máscaras, ligado ao contexto grego pré-platônico, que se contrapõe à supremacia da profundidade em detrimento da superfície, o que constitui um pensamento humano que vê na “pele deste mundo”, ao fim e ao cabo, “tudo o que há”: “[n]o mesmo gesto, superfície, máscara ganham estatuto ontológico”¹⁹⁴. Partindo para as poéticas do século XX, expressas por escritores como Fernando Pessoa e Guimarães Rosa, a autora percebe certa herança desse pensamento, identificando uma tendência à ênfase na máscara como uma forma de afirmação do devir¹⁹⁵. Assim, a autora entende que Nietzsche investe na “potência do falso” e que, como consequência paradoxal, “[...] outrar-se por meio de máscaras permite, nesse sentido, interromper e fazer cessar todo fingimento [...]”¹⁹⁶.

O que vale destacar, diante do confronto entre essas visões, é que o embate operado por Nietzsche em relação ao pensamento cartesiano se mostra fundamental para o

certo ponto, a necessidade de ver a vida de forma anticristã, indo “além do bem e do mal”. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 18.

¹⁹¹ Trecho da primeira parte de *Assim falou Zaratustra*. Cf. NIETZSCHE, 1991, p. 183.

¹⁹² TAYLOR, 1997, p. 578.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 579.

¹⁹⁴ FERRAZ, Maria Cristina Franco. Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche. In: _____. *Nove Variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 125.

¹⁹⁵ FERRAZ, 2002, p. 127-130.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 131.

desenvolvimento de discussões posteriores que pensassem a constituição do sujeito – ou indivíduo – como intrinsecamente relacionada a um outro – ou sociedade. Esse tipo de visão da subjetividade, como se verá a seguir, mostra-se bastante profícuo para a análise que aqui empreendemos dos últimos romances de Machado.

De qualquer modo, então, é possível entrever, no pensamento nietzscheano, certo contato com a realização da autoria em Machado de Assis. Há certamente semelhanças entre o modo como se entende o sujeito moderno a partir de Nietzsche e o modo como se compõe a voz autoral nas narrativas machadianas em questão. O narrador de *Esau e Jacó*, envolvendo-se na trama e misturando as perspectivas da primeira e da terceira pessoa; a escrita diarística de Aires, cujo olhar sobre seu “objeto de estudo” – a viúva Fidélia – não se cansa de dar vazão a certo afeto que ele não consegue negar: tudo isso nos leva a crer na insuficiência que o desprendimento cartesiano revelaria diante da possibilidade de tentar entender essa trama de sujeitos ficcionais.

Parece-nos ser possível, para a literatura, tocar a questão da interioridade de maneira, digamos, cética. Não é voltando-se para sua interioridade que Aires revela sua força subjetiva; nem por meio de um olhar objetivo e desprendido que o narrador de *Esau e Jacó* nos mostra sua identidade e a de seus personagens: é antes no contato com os outros que esses seres de papel discutem e compõem suas intimidades, de modo que suas individualidades se projetam em direção à sobreposição de um “nós” ao “eu”.

Ao pensar as relações entre literatura e vida, Deleuze chega a uma conclusão que converge com esse efeito identificado nas obras machadianas. Ele afirma que a literatura

se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança...¹⁹⁷

Para Deleuze, é na criação do devir, de uma “zona de vizinhança” entre o eu e o outro que se realiza a literatura: trata-se de uma impessoalidade que jamais deixa de ser individualizada. Vemos esse tipo de trabalho ser empreendido, nos textos analisados, não apenas no âmbito das relações entre os personagens, mas também no modo como o

¹⁹⁷ DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 13.

texto se lança em direção a um além da ficção, sem tirar os pés do seu solo. O Conselheiro Aires figura em vários pontos dessa zona de vizinhança: como personagem, lançando-se na trama, movendo-se entre os diversos ambientes e estabelecendo infinitos pontos de contato com os outros personagens; e, ao mesmo tempo, como autor, utilizando-se das prerrogativas de tal posto – organização da escrita e de seus devires – e dividindo um espaço com a assinatura de Machado. Certamente, esses papéis se misturam, e a partir dessa mistura formam-se outras camadas abertas ao devir.

No *Memorial de Aires*, a anotação das visitas cotidianas, a observação transfigurada pelo afeto à vida alheia, os relatos das vidas dos outros, tudo isso compõe um espaço para o aparecimento de subjetividades que não se detêm à ideia de interioridade. Se as pessoas da narração não conseguem se ver e se colocar no mundo de outra forma, isso não impede a formação de um espaço alternativo para a habitação de suas intimidades. Aquelas reticências que Aires diz ter deixado em seu espírito durante conversa com a jovem viúva¹⁹⁸ aparecem no texto imersas nas veredas de uma escrita memorialística que compõe sujeitos flagrados em seus atos cotidianos de criar e atravessar pontes entre si. Tais atos possuem uma grande significação para o texto, já que esse sujeito se utiliza de um sinal de pontuação que sugere “a infinitude de pensamento e associação”¹⁹⁹ para dar sentido à sua intimidade, sublinhada sobretudo na conversa cotidiana com seu “objeto de estudo”.

Em *Esau e Jacó*, o narrador ganha papel de destaque no tocante às relações entre as diversas outras instâncias narrativas. A movimentação contínua em que estas se envolvem levam-nos a tentar perceber a formação de subjetividades que se dão por meio de uma rede de pessoas e atos ficcionais. E esse narrador, que se abstém de suas experiências para relatar as experiências de seus personagens, deixa ao longo do texto vestígios que apontam para sua identidade. Seu eu, entretanto, não é localizável; os recursos de que se utiliza, transfigurando-se na tarefa de autor do livro, permitem concluir que sua subjetividade não pode ser uma realidade objetivamente apreensível em algum lugar, como afirmou Agamben ao comentar Foucault²⁰⁰. Assim, quando

¹⁹⁸ ASSIS, 2009, p. 98.

¹⁹⁹ ADORNO, Theodor W. Sinais de pontuação. In: _____. *Notas de literatura*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 145.

²⁰⁰ AGAMBEN, 2007, p. 63.

supõe achar em si um provérbio antigo – “Quando um não quer, dois não brigam”²⁰¹ – a ideia da existência de uma interioridade se mostra frágil como uma figura retórica do discurso, de que não consegue se desfazer embora não lhe sirva para revelar seu “verdadeiro eu”: pois, por mais que ele afirme que esse provérbio pode ser encontrado em si, supondo um “dentro”, a efetividade desse provérbio só é dada pela atuação do sujeito em público, e isso se evidencia pelo caso que conta logo a seguir, lembrando acontecimentos passados com outras pessoas. Por outro lado, a referência que se faz explícita a Aires com seu “tédio à controvérsia” nos leva a reformular a pretensa unidade interior que essa alusão supõe: quem fala aqui? De onde vem esse discurso? E concluímos que não vem de lugar algum que não do próprio emaranhado de vozes narrativas que constitui o romance.

Ao pensar a união entre os textos por meio de um círculo biográfico, que requer o papel do autor suposto como algo fundamental nessa trama, vemos desdobrar-se a criação de um “nós” narrativo/diarístico, ressaltando uma problemática que encontra ressonância em certo entendimento da relação entre indivíduo e sociedade e, como consequência, entre público e privado. A contestação e afirmação da insuficiência da concepção cartesiana de sujeito nesses textos literários podem ser discutidas em conjunto com o pensamento contemporâneo sobre a subjetividade. E após a filosofia nietzscheana, em que percebemos um passo importante em direção ao entendimento contemporâneo de subjetividade, o qual é entrevisto na ficção machadiana, encontramos um suporte teórico pertinente à discussão a respeito da relação entre indivíduo e sociedade no pensamento de Norbert Elias.

Para o sociólogo alemão, é preciso desvencilhar-se das visões da sociedade como substância divisível em unidades menores, os indivíduos, bem como entender que não é possível localizar a origem da humanidade em um único indivíduo: revela-se mais produtivo partir para um entendimento da sociedade na *relação* entre os indivíduos²⁰². Assim, os indivíduos nascem em meio a uma estrutura social pré-existente, que exercerá influências em sua formação individual. Essa individualização se dá por meio de um “fenômeno reticular”, como numa conversa: em suas relações, os indivíduos são

²⁰¹ ASSIS, 2001, p. 194.

²⁰² ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Organização de Michael Schröter; tradução de Vera Ribeiro; revisão técnica e notas de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p. 23-31.

capazes de mudar e de remoldar suas ações e comportamentos²⁰³: “cada pessoa só é capaz de dizer ‘eu’ se e porque pode, ao mesmo tempo, dizer ‘nós’”²⁰⁴; por outro lado, esse nós, essas relações entre diversos “eus” compõem um fluxo histórico sobre o qual não há controle de indivíduos particulares: é na conjunção de propósitos e anseios individuais que se criam resultados sociais sem finalidade definida, o que faz com que essas relações sejam autônomas:

Veza após outra, portanto, as pessoas colocam-se ante o efeito de seus próprios atos como o aprendiz de feiticeiro ante os espíritos que invocou e que, uma vez soltos, não mais permanecem sob seu controle. Elas fitam com assombro as reviravoltas e formações do fluxo histórico que elas mesmas constituem, mas não controlam.²⁰⁵

Diante dessa situação, uma consequência comum é a tendência que se tem no apoio a perspectivas racionalistas, baseadas nas ciências naturais, com o propósito de afastar os temores surgidos pela condição de deriva: surge, então, o medo de conhecer-se a si mesmo²⁰⁶. Entre as décadas de 1940 e 1950, Elias percebe ainda uma grande influência, no pensamento social, das correntes positivistas provenientes do pensamento científico, e observa que

[m]esmo que consideremos apenas as sociedades industrializadas de hoje, a inadequação dessas ideias [de racionalidade] é bastante óbvia. Poucas coisas são tão características da situação e da composição das pessoas dessas sociedades quanto o grau relativamente elevado de “racionalidade” ou “respeito pelos fatos” – ou, mais exatamente, a adequação entre o pensamento e a controlabilidade dos acontecimentos – que elas exibem em relação à natureza física e a relativa falta de ambos no tocante a sua própria vida social.²⁰⁷

Essa racionalidade localizada em meados do século passado exhibe sua presença também acentuada em fins do século XIX. No contexto europeu, percebe-se algo notável em relação especialmente ao discurso médico, que teve papel importante na formação das subjetividades. Esse discurso invadiu marcadamente o âmbito da sexualidade e, nesse sentido, Michel Foucault nos chama a atenção para a grande proliferação das sexualidades a partir de sua própria regulação por meio da ciência médica, que procurava fixar, através da categorização, todas as “perversões” sexuais que se pudessem observar, com o intuito de formar um saber sobre a sexualidade que a

²⁰³ ELIAS, 1994, p. 29.

²⁰⁴ Ibid., p. 57.

²⁰⁵ Ibid., p. 58.

²⁰⁶ Ibid., p. 68-73.

²⁰⁷ Ibid., p. 71.

incorporasse à subjetividade do indivíduo: “[t]rata-se, através de sua disseminação, de semeá-las no real e de incorporá-las ao indivíduo”²⁰⁸.

Para tanto, uma das formas essenciais de categorização da sexualidade foi o uso da confissão: era por meio da confissão das perversões sexuais que se fixava um saber científico que, por outro lado, revelava algo sobre o sujeito, gerando, assim, um conhecimento fixo sobre sua subjetividade:

[...] através de círculos cada vez mais fechados, o projeto de uma ciência do sujeito começou a gravitar em torno da questão do sexo. A causalidade no sujeito, o inconsciente do sujeito, a verdade do sujeito no outro que sabe, o saber, nele, daquilo que ele próprio ignora, tudo isso foi possível desenrolar-se no discurso do sexo. Contudo, não devido a alguma propriedade natural inerente ao próprio sexo, mas em função das táticas de poder que são imanentes a tal discurso.²⁰⁹

Trata-se de um movimento fundamental para a construção das subjetividades no final do século XIX, com suas devidas repercussões sobre o século XX. O discurso científico povoou de maneira bastante profunda as vidas de então, e a ideia de racionalização exerceu grande influência sobre a consciência que os indivíduos formaram sobre si. Não se trata, entretanto, de mera repressão: trata-se, antes, da “disseminação” das categorias sexuais que acabam por engendrar novas formas de prazer e, como consequência, de subjetividade²¹⁰; trata-se antes de um mecanismo de poder que incita o prazer, com uma contrapartida para si mesmo: a incitação do prazer requer uma atuação ainda maior do poder:

O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não* a todas as sexualidades errantes ou improdutivas mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. [...] Tais apelos, esquivas, incitações circulares não organizaram, em torno dos sexos e dos corpos, fronteiras a não serem ultrapassadas, e sim, as *perpétuas espirais* de poder e prazer.²¹¹

Algo semelhante pode ser percebido no contexto brasileiro. Aqui, a atuação do discurso científico gerou conflitos extremamente violentos, com seu exemplo maior na guerra de Canudos. De um lado, víamos a elite brasileira com seus propósitos de modernização: adequação aos ideais de modernidade burgueses provindos do contexto liberal europeu;

²⁰⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* – vol. I: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2011, p. 51.

²⁰⁹ FOUCAULT, 2011, p. 80.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

²¹¹ *Ibid.*, p. 52-53.

do outro lado, apareciam as massas de cidadãos que procuravam meios de habitar e sobreviver nas cidades. As habitações populares iam de encontro ao propósito burguês das reformas urbanas; se havia muitas casas adequadas ao padrão europeu de reclusão social, havia também, por outro lado, uma massa de cidadãos habitando espaços que fugiam ao ideal de “harmonizar as vizinhanças e estender à dimensão coletiva, pública, os padrões de privacidade controlada e estável”²¹². Nessa medida, é importante destacar que

da maior parte das construções assobradadas e da imensidão de casas térreas das cidades, o que se deve lembrar mais vivamente é o intenso entra-e-sai nas portas, uma diluição contínua de espaços – algo mais necessário à dura sobrevivência improvisada dia a dia pelos muitos pobres e miseráveis que povoavam as cidades brasileiras do que as ilusões de reclusão e discrição propaladas pelas elites.²¹³

Essas construções seriam demolidas por não se adequarem aos projetos dessas mesmas elites: “acusadas de atrasadas, inferiores e pestilentas, essas populações seriam perseguidas na ocupação que faziam das ruas, mas sobretudo seriam fustigadas em suas habitações”²¹⁴. Assim, as invasões dos sanitaristas, com o horror de suas agulhas para vacinação e eliminação das epidemias²¹⁵, e as demolições das habitações promovidas pela necessidade de “garantir a transformação social e cultural da cidade, e obter um cenário decente e atraente aos fluxos do capitalismo internacional”²¹⁶, fizeram com que surgissem, entre as classes populares, novos mecanismos de afirmação de uma privacidade possível dentro dos limites impostos pelos precários meios de sobrevivência e de vivência autônoma na esfera pública. Os ideais burgueses vindos da Europa e adaptados à realidade brasileira permitiram o surgimento de novos padrões de constituição dos espaços públicos e privados. Nicolau Sevcenko afirma que

[n]a dinâmica da nova ordem, tanto ampliou-se a construção de uma consistente esfera pública, reforçada pela expansão crescente da imprensa e das oportunidades de convívio cultural, quanto se agudizaram os sentidos e valores associados ao desfrute de experiências de privacidade.²¹⁷

²¹² MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.); NOVAIS, Fernando (Coord.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 137.

²¹³ MARINS, 1998, p. 138.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 143-144.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 143.

²¹⁷ SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____. (Org.); NOVAIS, 1998, p. 30.

Influenciados por esses padrões, os cidadãos criavam seus próprios ideais de vida pública e privada. O ambiente doméstico era revestido de certo valor que se afirmava, sempre que possível, na convivência pública²¹⁸. Sevcenko também observa que

[a]lém desses modos de dignificação de um teto e do nicho doméstico, qualquer que seja ele, observa-se a manutenção de todo um circuito de contatos sociais, trocas culturais e práticas ritualizadas em redes clandestinas, cercadas por códigos de silêncio e jargões indecifráveis, acessíveis apenas aos iniciados, como meio peculiar de garantir-se contra as invasões da autoridade arbitrária e intolerante. Essas práticas encontram seu equivalente nos muitos meios pelos quais as gentes do povo desenvolveram rezas, amuletos, mandingas e rituais de bênção ou fechamento do corpo, como defesa de sua última fonte de autonomia. Um recurso curioso nesse sentido eram as tatuagens, difundidas em profusão nos meios populares do Rio de Janeiro, um de seus usos sendo o de marcar toda a extensão das costas com imagens do Cristo crucificado, com o calculado intuito de intimidar os agentes policiais nas eventuais sessões de espancamento.²¹⁹

Por outro lado, permaneciam ainda certos aspectos da vida social provindos do contexto imperial. Na verdade, esse ideal modernizador potencializava um contexto de discriminação e exclusão social que já existia durante o Império. Assim, muitos aspectos da vida social brasileira, no que concerne especialmente às cidades, resistiram às mudanças realizadas durante os primeiros anos da república, deixando em evidência resquícios de um regime que os republicanos tentavam esconder, mas que o ideal da república apenas sublinhava:

Remanescentes de um regime que venceu a história brasileira por quase quatro séculos, e com ele historicamente entrelaçados, observa-se a permanência de vivências sociais, particularmente daquelas em que estruturas familiares e de parentesco étnico-religioso, laços de uma sociabilidade informal, haviam dado sentido à luta cotidiana dos escravos e dos forros, bem como a dos homens livres pobres, em resistir aos intentos reificadores da escravidão. E de certa forma permaneceram com tal sentido na recomposição social dos ex-escravos, sobretudo quando tiveram que enfrentar a discriminação do mundo pós-Abolição, transformada em exclusão pelo projeto modernizante da elite brasileira, que eludia de seus propósitos amplos setores sociais em nome de uma pretensa inadequação aos chamados novos tempos.²²⁰

É preciso lembrar que a burguesia de então não estava afastada dos conflitos que se exerceram, de forma mais violenta, no âmbito popular. Também ela trazia as marcas do passado imperial, e não podemos dizer que tenha sido harmônica a transição – se houve transição – para os novos padrões da modernidade europeia. Roberto Schwarz

²¹⁸ Ibid., p. 31-32.

²¹⁹ Ibid., p. 32.

²²⁰ WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO (Org.); NOVAIS (Coord.), 1998, p. 129.

identificou, em seu célebre texto “As ideias fora do lugar”, o papel fundamental das relações burguesas baseadas na prática do favor que, se parece negar os ideais de independência e autonomia do sujeito previsto pelo liberalismo, acabam por confirmar, paradoxalmente, no contexto brasileiro, essa mesma autonomia diante das vantagens identificadas nessa relação:

adotadas as idéias e razões européias, elas poderiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente “objetiva”, para o momento de arbítrio que é da natureza do favor. Sem prejuízo de existir, o antagonismo se desfaz em fumaça e os incompatíveis saem de mãos dadas. [...] Ao legitimar o arbítrio por meio de alguma razão “racional”, o favorecido, conscientemente engrandece a si e ao seu benfeitor, que por sua vez não vê, nessa era de hegemonia das razões, motivo para desmenti-lo.²²¹

O que vemos, diante desse cenário, é uma atmosfera de tensão, em que a identidade do brasileiro, confundindo-se com o europeu, procura formas de adaptação à sua realidade, criando e recriando maneiras de exercer sua autonomia e de configurar sua subjetividade. Sem apagar aspectos singulares de suas vivências em solo tropical, as estratégias de poder advindas de um ideal europeu promoviam, antes, a produção de espaços públicos que revelavam e moldavam a configuração das esferas íntimas.

Fica claro, portanto, o tipo de atuação que o propósito racionalizador teve no contexto brasileiro de fins do século XIX e início do século XX. Não se trata de mera sobreposição, e a literatura machadiana nos dá mostras desse quadro político em diversos aspectos. Críticos como John Gledson já demonstraram como os romances de Machado, em especial *Esaú e Jacó*, discutem a passagem do Império à República, em que as mudanças foram antes superficiais do que de fato transformadoras²²². Mais do que isso, vemos que a configuração da subjetividade no contexto brasileiro, dialogando com o europeu, revela um constante fazer-se e refazer-se, um modelar-se e remodelar-se que o discurso científico de então, incapaz de entender e muito menos de explicar tais fenômenos, restringiu-se a uma atuação não só repressora como também promotora de respostas as mais variadas por parte dos indivíduos.

Não é difícil perceber que a obra machadiana dialoga com essas questões. Os dois últimos romances, em especial, estão inseridos em um contexto em que os ideais

²²¹ SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1981, p. 17, grifo do autor.

²²² GLEDSON, 2006, p. 173-174. Cf. Revisão Bibliográfica.

modernizadores já mostravam claramente seus efeitos sobre a sociedade brasileira: violência, repressão, estratégias de poder e, no fim, uma burguesia que se confrontava diariamente com uma classe popular que pouco entendia toda a invasão que era promovida em direção aos seus lares; uma classe que procurava sobreviver simplesmente, dentro de suas possibilidades. Esse tipo de situação é discutido exemplarmente no capítulo de abertura de *Esau e Jacó*, em que se desenrola a subida do Morro do Castelo das “pobres donas”, Natividade e Perpétua, cujos pés eram mortificados pelo “íngreme, o desigual, o mal calçado da ladeira” que as levava à casa da Cabocla, a adivinha que iria prever o futuro dos gêmeos²²³. O cenário é composto por local e data: Rio de Janeiro, 1871. O contraste entre o estilo burguês e a população local é definido nos seguintes termos:

Não obstante, continuavam a subir, como se fosse penitência, devagarinho, cara no chão, véu para baixo. A manhã trazia certo movimento; mulheres, homens, crianças que desciam ou subiam, lavadeiras e soldados, algum empregado, algum lojista, algum padre, todos olhavam espantados para elas, que aliás vestiam com grande simplicidade; [...] A mesma lentidão do andar, comparada à rapidez das outras pessoas, fazia desconfiar que era a primeira vez que ali iam. Uma crioula perguntou a um sargento: “Você quer ver que elas vão à cabocla?” E ambos pararam a distância, tomados daquele invencível desejo de conhecer a vida alheia, que é muita vez toda a necessidade humana.²²⁴

Vemos como as donas tentam se afastar e se descolar desse cenário que, a princípio, não as pertence: “cara no chão, véu para baixo”. A profusão de gentes que habitam o morro confere às pessoas o caráter de massa popular, em que predomina a ausência da singularidade das personagens principais: são apenas tipos humanos, como uma crioula e um sargento. E é o “invencível desejo de conhecer a vida alheia” que leva os olhares populares a se lançarem em direção à ponta da pirâmide social: olhares apenas, à distância, que rodeiam corpos elevados e intocáveis.

Dá-se a entrada na casa da cabocla, por meio de uma “escadinha estreita, sombria, adequada à aventura”²²⁵, ambiente que eleva nas personagens a ansiedade sobre a predição que virá. Na sala de espera, que quebra suas expectativas sombrias por não ter “nenhum apetrecho simbólico, nenhum bicho empalhado, esqueleto ou desenho de aleijões”²²⁶ – nada que se compare aos assustadores cenários românticos... –, Natividade

²²³ ASSIS, 2001, p. 15.

²²⁴ Ibid., p. 15-16.

²²⁵ Ibid., p. 16.

²²⁶ Ibid., p. 16.

dá ao pai da Cabocla, o qual as recebera, seu nome de batismo: “Maria, como um véu mais espesso que o que trazia no rosto [...]”²²⁷. É perceptível, portanto, a fronteira que as personagens tentam estabelecer para se afastar daquele cenário bastante popular que, no entanto, começa a dar mostras de sua presença também na mulher do banqueiro pelo nome simples e comum que possui.

Os movimentos seguintes levam a um contato bastante intrincado entre as pessoas da trama, e isso se dá de maneira especial quando o temor da mãe dos gêmeos vai-se aumentando: “[a] aventura parecia audaz, e algum perigo possível”²²⁸; em seguida a entrada da Cabocla se mostra reveladora: “[e]ntra, Bárbara.”; um nome comum – não tanto quanto Maria, claro – que, no entanto, é o início de uma série de individualizações peculiares: trata-se de “uma criaturinha leve e breve, saia bordada, chinelinha no pé”²²⁹, algo que não condiz com a figura de uma grande adivinha, embora revele na simplicidade “um pouco de sacerdotisa”. Mas encontra-se, enfim, um mistério, que estava nos olhos, “tão compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviavam o coração e tornavam cá fora, prontos para nova entrada e outro revolvimento”²³⁰. Vemos acentuar-se um caráter misterioso que só poderia ser sustentado pela influência popular da Cabocla. E nisso encontramos o início de um envolvimento que tornará significativamente tênue o véu que Natividade usa para afastar-se dessa condição popular: o diálogo que se faz, em seguida, mostrará o envolvimento nítido que a dama burguesa reflete em relação a crenças populares tão condenadas pelos ilustres e racionais homens da ciência. Ao fundo, uma música popular que o velho pai da adivinha executa ao violão; aflita, “Natividade não tirava os olhos dela, como se quisesse lê-la por dentro”²³¹. Durante a predição, as ações da Cabocla tencionam ainda mais o ambiente: “[t]oda ela, cara e braços, ombros e pernas, toda era pouca para arrancar a palavra ao Destino”²³². Ao fim, a quebra das expectativas românticas, misturada a um ambiente de crenças populares, se dá de maneira acentuada: Bárbara se volta radiante para Natividade, “cheia de alma e riso”²³³, e lança sua predição:

²²⁷ Ibid., p. 16.

²²⁸ Ibid., p. 17.

²²⁹ Ibid., p. 17.

²³⁰ Ibid., p. 17.

²³¹ Ibid., p. 18.

²³² Ibid., p. 18.

²³³ Ibid., p. 19.

- Coisas futuras! – murmurou finalmente a cabocla.
- Mas, coisas feias?
- Oh! Não! Não! Coisas bonitas, coisas futuras!
[...]
- Serão grandes?
- Serão grandes, oh! Grandes! Deus há de dar-lhes muitos benefícios. Eles hão de subir, subir, subir...
[...]
E a filha, não tendo mais que dizer, ou não sabendo que explicar, dava aos quadris o gesto da toada, que o velho repetia lá dentro [...] ²³⁴

Quebram-se, assim, as expectativas que foram criadas pelas personagens anteriormente, às quais o narrador já dava seu tratamento relativamente descrente – “[n]ão ponho aqui os seus gestos; imaginai que eram inquietos e desconcertados”²³⁵ – em meio ao envolvimento que opera em direção à consciência de Natividade, o que fica evidente após a pergunta intrigante da cabocla, a saber, se os gêmeos teriam brigado no ventre da mãe: “Mas então que *era*? Brigariam por quê?”, diz esse narrador, que quase toma a própria voz de Natividade. A fala da cabocla, por outro lado, cheia de generalidades, revela a fragilidade da certeza de que o destino dos gêmeos seria de fato promissor, embora se ajuste aos ouvidos de Natividade. Podemos destacar ainda a ironia da repetição do verbo “subir”: ora, é justamente no alto que elas se encontram; mas a chegada ao topo do morro revela, antes, a facilidade da descida, que se dará no capítulo seguinte. O que fica então é a ação mútua da subida e da descida, ações que se cruzam e se confundem.

Esse cenário nos leva a pensar em uma relação entre burguesia ascendente e classes populares muito mais intrincada do que os propósitos reformadores, durante o surgimento das metrópoles brasileiras, previam: não era possível eliminar do âmbito burguês as influências de uma cultura popular pautada em crenças que estavam enraizadas no cotidiano brasileiro. A própria audácia do evento, uma vez que se mostrava vergonhoso pelos gestos de Natividade, eleva seu envolvimento com essa predição que permeará grande parte das ações que se seguirão. Vemos surgir, assim, sujeitos que se criam mutuamente, desbancando os propósitos racionalizadores do discurso científico de então, que, como no pensamento cartesiano, tendia a tratar o indivíduo como um simples objeto opaco, uma peça que se ajusta em favor de uma engrenagem coletiva homogênea. O que se percebe, no fim das contas, é a construção de uma rede complexa de pessoas que se afetam: cada personagem tem propósitos

²³⁴ Ibid., p. 19.

²³⁵ Ibid., p. 17.

distintos no desenvolvimento das ações; entre eles, forma-se um laço que repercute em comportamentos individuais, íntimos e públicos.

O movimento operado pelo narrador é significativo nesse contexto. O olhar que lança sobre os personagens ao longo da cena será característico do que virá ao longo de todo o romance: ao mesmo tempo em que se envolve com os personagens, penetrando-lhes, em certa medida, as consciências, afasta-se de suas expectativas, algo que contribui na configuração de sua individualidade: diferente de *Natividade*, com seus anseios e expectativas características do gosto romântico e da credence popular, ele se distancia, inserindo na cena, como um autor que dá os direcionamentos que bem deseja à sua obra, um cenário simples, uma cabocla igualmente simples, e uma toada que desfaz qualquer seriedade espiritual.

A entrada de Aires no romance confere novos efeitos a essa rede de subjetividades. Após os capítulos bastante polêmicos – XII. Esse Aires e XIII. A epígrafe – que têm o propósito de apresentar o diplomata ao leitor, vemos desenrolar-se um diálogo entre ele, Santos e o velho Plácido. Em um primeiro momento, o diplomata vê o absurdo da suposição de duas crianças brigarem no ventre da mãe; em seguida, vendo que a conversa poderia levar horas, o conselheiro lança mão de uma série de argumentos que, se por um lado, revelam-se igualmente absurdos para um leitor incrédulo, por outro lado se mostram instigantes para o pai dos gêmeos, obcecado com o enigma²³⁶. Essa atuação parece preparar o terreno para o capítulo que vem a seguir: surge, na conversa entre Santos e Plácido, uma série de suposições acerca da briga, suposições arbitrárias e nada diferentes da crença na cabocla – a propósito, foi a própria pergunta da cabocla a respeito da briga dos bebês que fez surgir o encontro com o sábio Plácido –, a despeito do “desdém” dos personagens em relação à adivinha. Vemos um posicionamento tão incrédulo quanto o de Aires por parte do narrador:

Santos expôs então a consulta, gravemente, com um gesto particular que tinha de arregalar os olhos para arregalar a novidade. Não esqueceu nem escondeu nada; contou a própria ida da mulher ao Castelo, com desdém, é verdade, mas ponto por ponto.²³⁷

As “revelações” que surgem durante a conversa se mostram bastante próximas a um espiritismo que nada tem em comum com as ideias de uma burguesia moderna, nos

²³⁶ Ibid., p. 42.

²³⁷ Ibid., p. 43.

moldes europeus. A conclusão de Plácido se mostra, enfim, reveladora, mas sob um aspecto diferente do que supõem os próprios personagens:

- Deixe às senhoras as suas crenças da meninice, conclui; se elas têm fé na tal mulher do Castelo, e acham que é um veículo de verdade, não as desminta por ora. Diga-lhes que eu estou de acordo como seu oráculo. *Teste David cum Sibylla*.
- Digo, digo! – escreva a frase.²³⁸

É por meio de um pensamento espírita que os personagens supõem ter chegado à verdade, subestimando outro pensamento de igual teor. Vemos uma briga pela primazia da verdade, configurando um movimento que mais parece uma briga de crianças, arbitrária, como se desenvolverá o confronto entre os gêmeos ao longo do romance. Nesse sentido, a verdade se torna algo cada vez mais distante, frágil e, ao fim e ao cabo, desgastada. Concluimos, diante disso, que as únicas verdades a que temos acesso são os atos e discursos dos personagens. O narrador deixa os personagens falarem por si para, em seguida, rearranjar a linguagem deixando a ver os contrastes que delineiam a atuação de suas criaturas. E, com seu olhar e seu envolvimento no mundo desses personagens, cria neles uma consciência que é consequência de seu próprio estar no mundo narrativo. O que se mostra, portanto, revelador, é o modo como esse narrador, unindo-se a “esse” Aires, focaliza os atos e discursos, deixando à vista seu aspecto provisório, a despeito da pretensão das “verdades eternas” – que, como afirma Aires, “pedem horas eternas”²³⁹, das quais ele certamente não dispõe.

Se na narrativa o contato entre as diversas instâncias revela peculiarmente certos aspectos dos sujeitos ficcionais, no *Memorial de Aires* esses sujeitos aparecem de forma mais, digamos, sutil. Devemos lembrar que, aqui, Aires não é propriamente um narrador de romance. Em sua escrita diarística, o Conselheiro exerce papel mais modesto, embora não menos significativo. Dono, agora, de um discurso que se baseia supostamente no vivencial, que tem como foco observações cotidianas, e aparecendo também como objeto dos seus próprios comentários, Aires se posiciona em um jogo performático em que o discurso cria estratégias as mais variadas para dar contornos às subjetividades em questão.

²³⁸ Ibid., p. 44-45.

²³⁹ Ibid., p. 41.

Ganha destaque, nesse sentido, a forma como as anotações cotidianas de Aires, contaminadas por seu olhar como personagem – lado a lado, portanto, com os outros personagens que o rodeiam; Aires não se arvora o papel de autor do texto – atuam na construção de um espaço público que deixa suas marcas nos sujeitos, cujas intimidades são possibilitadas pela inscrição nesse espaço. Mediador dessas “intimidades públicas”, Aires concentra em si todo esse mundo, expondo-se como verdadeiro mosaico composto pelos mais diversos “eus” com que se depara e descreve.

O caráter cotidiano das observações de Aires por vezes toma contornos de uma narrativa de fato. Nesse ponto, a figura do Conselheiro se confunde com um verdadeiro narrador romanesco, e as pessoas que ele observa se tornam verdadeiros personagens de um romance. Esse tipo de atuação se encontra disseminado ao longo de todo o *Memorial*, intrincado nas observações cotidianas, o que o difere do *Esau e Jacó*. Essa tensão entre o motivo narrativo e o motivo diarístico se mostra acentuada na anotação que aparece no dia 24 de maio, ao meio-dia. Pensando na especulação de D. Rita a respeito de um suposto “mordido” por Fidélia, o Conselheiro sonha com a visita da viúva, que vem mostrar ser recíproca às inclinações do velho diplomata. Tendo-lhe em grande conta, como a maioria dos personagens que aparecem não só nesse contexto como também no contexto de *Esau e Jacó*, a viúva traz “o seu vestido preto do costume e enfeites brancos”²⁴⁰, e lhe indaga a respeito da possibilidade de se desfazer do luto, casando-se, talvez, com o próprio Conselheiro. É nesse ponto que, desperto do sonho, o Conselheiro volta à “realidade” cotidiana, que lhe concerne:

Peguei-lhe nas mãos, e enfiamos os olhos um no outro, os meus a tal ponto que lhe rasgaram a testa, a nuca, o dorso do canapé, a parede e foram pousar no rosto do meu criado, única pessoa existente no quarto, onde eu estava na cama. Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: “Vai... vassouras! Vai espanadores!”²⁴¹

A voz de um cidadão, na rua, se se encontra afastada de seu ambiente íntimo, entra pela janela como “quase todas as manhãs”. O que se segue são as atividades diárias: café, jornal. Pelo jornal, Aires tem notícia do aniversário de uma das batalhas acontecidas durante a Guerra do Paraguai, que lhe acende na memória um acontecimento dos tempos de diplomacia:

²⁴⁰ ASSIS, 2009, p. 94.

²⁴¹ Ibid., p. 94.

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.²⁴²

O olhar ao passado promove uma projeção no futuro, em que o diplomata não vê grandes diferenças. Cria-se, assim, uma sensação de que o tempo está suspenso, configurando-se como um círculo que não tem início nem fim, constatação que ganha certo ar determinista pela referência a Renan: “Ó abismo! Tu és o Deus único!”²⁴³. E, em seguida, nova fantasia desfeita por meio de nova observação: “Aí fica um desconcerto acabando em desconsolo – tudo para anotar pouco mais que nada”²⁴⁴. Percebe-se a operação de certos deslizes que partem da notação cotidiana em direção à fantasia e ao sonho, tudo se desfazendo, em seguida, pela desvalorização do próprio discurso do Conselheiro – que, sintomaticamente, oferece “esclarecimentos a alguns jornalistas estrangeiros sequiosos de verdade”: máscaras que se tecem e destecem, e o que resta são apenas “[c]onversações do papel e para o papel”²⁴⁵.

A problemática da verdade e da realidade aparece nesse texto de maneira bastante peculiar, infiltrada em um discurso que se supõe, tradicionalmente, subjugado a uma realidade empírica. A potencialidade de Aires, entretanto, enquanto personagem, tal como aparece em *Esau e Jacó*, invade a cena, deixando à vista uma sobreposição de realidades que só terão fim em um abismo – ou, para sermos mais exatos, acabarão na Advertência e no seu M. de A., os quais abrem o romance/diário. A assinatura traz à roda a figura do próprio Machado, limiar do texto, garantia real da existência ficcionalmente verdadeira dos livros irmãos, como diria Baptista²⁴⁶. Se em *Esau e Jacó* a verdade é virada ao avesso por meio da intervenção do narrador mediante a atuação dos personagens – narrador que está, lembremos, afetado pelo discurso do *Memorial* que lê – no *Memorial de Aires* esse jogo se reveste da consciência direta de Aires, que torna cada vez mais evidente o caráter ficcional da realidade que o circunda. E é justamente por meio dessas condições que sua esfera íntima se afirma ao longo do texto.

Também a cena final do *Memorial* é significativa sob esse aspecto. Esse último trecho parece encerrar uma síntese das questões que vimos discutindo em relação a essas duas

²⁴² Ibid., p. 94.

²⁴³ Ibid., p. 95.

²⁴⁴ Ibid., p. 95.

²⁴⁵ Ibid., p. 95.

²⁴⁶ BAPTISTA, 2003a, p. 352-366.

obras machadianas: vemos imagens bastante acentuadas do entrelaçamento entre os personagens, cujo resultado é justamente pedaços de subjetividade que se acentuam de modo especial pelo sentimento da saudade. Intitulado “sem data”, o trecho revela a ausência relativamente prolongada de Aires – seis ou sete dias – da casa dos Aguiar. Por isso, o olhar que lançará agora sobre os velhos será afetado por certo estranhamento. Ao chegar à casa dos amigos, Aires transpõe uma porta e logo para; em seguida, observa o casal estático, “olhando um para o outro”²⁴⁷. Tal imagem provoca hesitação no Conselheiro, que decide recuar, “pé ante pé”. E ao fim, vem a célebre conclusão:

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.²⁴⁸

A transposição acontece pela segunda vez, e a movimentação é, portanto, de avanço e recuo, um vai e vem que se localiza e que se dá em um único ponto: o intermédio, o limiar. Nessa posição, o que Aires vê é saudade de si, sentimento que encarna algo como um corte individual, contornado de ausência, operado pelo olhar do Conselheiro. É então que se compõe a “zona de vizinhança” de que fala Deleuze, e é por essa via que se formam espaços públicos e privados: sempre se tocando, afetando e refazendo. Essa saudade de si povoa o discurso de Aires em todo o *Memorial*, em diversos momentos: em suas lembranças, sua retórica cheia de incerteza, sua necessidade de estudar a viúva, enfim, em tudo que promove, em seu discurso, o destaque de um “eu” repartido e disseminado no próprio discurso pelo encontro com o outro. Aires aparece, sobretudo, nesse momento final, posposto ao seu “viva a mocidade!”²⁴⁹ e anteposto ao silêncio que leva o leitor a fechar o livro e encontrar na capa dois nomes sobrepostos: Machado de Assis e *Memorial de Aires*. E novamente surge a pergunta: quem é mesmo o autor desse texto? Esse Aires com que estamos lidando é o mesmo que aparece em *Esau e Jacó*?

Desse modo, a literatura machadiana deixa a ver o que se tem recorrentemente constatado no discurso filosófico: o fato de que o antagonismo pressuposto na ideia de interioridade entre as esferas íntima e pública “não é nada além de um efeito de discursos”²⁵⁰, que revela certas estratégias de organização social, racionalização e autocontrole. A busca, realizada pelos próprios sujeitos, por sua constituição

²⁴⁷ ASSIS, 2009, p. 217.

²⁴⁸ Ibid., p. 217.

²⁴⁹ Ibid., p. 217.

²⁵⁰ ARFUCH, 2010, p. 93.

intersubjetiva, que passa na contemporaneidade pela interferência midiática nos espaços privados e sociais, pode ser pensada como uma “*resposta* aos desencantos da política, ao desamparo da cena pública, aos fracassos do ideal de igualdade”²⁵¹. Nesse ponto, Arfuch percebe que o entendimento da subjetividade contemporânea, mediante a concepção de um espaço biográfico, nos permite observar, para além de um excesso de individualismo, a “busca de novos sentidos na constituição de um *nós*”²⁵². E conclui que

[n]ão há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade; conseqüentemente, toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, *coletivo*, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais.²⁵³

O nosso diplomata, aqui, construindo a figura de um autor canônico em *Esau e Jacó* – que já aponta para a configuração de uma autoria que vai além dos limites do tradicionalismo – torna-se autor de diário no *Memorial de Aires*, pessoa comum que mergulha em atos contínuos de identificação com o outro para fins de sua própria individualização. Essa estratégia autoral lança uma luz sobre o próprio ato de escrever do escritor mulato, o qual deixa no texto um aceno e inúmeras possibilidades de contato com a sua própria realidade. Esse personagem-autor machadiano guia o leitor em direção à tentativa de compreensão de um mundo “caduco”, na expressão de Drummond, com suas “ideias fora do lugar”, na expressão de Schwarz; um mundo que revela seus paradoxos na primeira tentativa de apreensão de uma suposta verdade central; enfim, um mundo que nega a diferença ao mesmo tempo em que a engendra.

Certamente, a mudança na forma do discurso altera o tipo de percepção da figura do Conselheiro que o leitor apresentará em cada texto, do mesmo modo como os sujeitos envolvidos no processo de construção ficcional dão abertura à composição de formas que são inevitavelmente sua imagem e semelhança. A separação dualista eventualmente realizada entre forma literária e sujeito ficcional é usada aqui, portanto, com propósitos meramente didáticos, pois que eles se constroem mutuamente. E, assim, ambos os textos se encontram envoltos em questões que apontam para uma imagem

²⁵¹ Ibid., p. 99.

²⁵² Ibid., p. 99.

²⁵³ Ibid., p. 100.

pluridimensional da problemática da subjetividade. Veremos com mais detalhes como se constitui tal imagem pela perspectiva da narrativa/diário ficcional.

VI. REALIDADE NA LITERATURA E REALIDADE LITERÁRIA

A palavra “realismo” certamente não possui significado unânime entre os filósofos e críticos literários que se destacam no pensamento ocidental. Seu uso mais comum e atual, que a liga à tendência estética de fins do século XIX, pode ser associado à filosofia cartesiana que, juntamente com uma série de mudanças ocorridas a partir do século XVI em relação à tradição filosófica medieval e grega anterior, abriu caminho para o desenvolvimento do romance nos termos como hoje é realizado.

Para Ian Watt, o surgimento dessa forma literária na Inglaterra do século XVIII está intimamente relacionado à nova maneira, individualizada, de se pensar a experiência humana. Por centralizar o enredo na vida de indivíduos particularizados, em lugares específicos e portadores de caracterizações secularizadas,

[p]odemos dizer que o romance requer uma visão de mundo centrada nas relações sociais entre indivíduos; e isso envolve secularização porque até o final do século XVII o indivíduo não era concebido como um ser inteiramente autônomo, mas como um elemento num quadro cujo significado depende de pessoas divinas e cujo modelo secular provém de instituições tradicionais como a Igreja e a monarquia.²⁵⁴

Norbert Elias pensa essa transformação na visão de mundo ocidental de maneira semelhante, lançando mão da ideia de que houve, a partir do século XVI, uma mudança no que chama de “autoimagem” do homem europeu, cuja expressão mais significativa pode ser localizada em Descartes: as autoridades intelectuais perderam seu monopólio, concedendo aos indivíduos a capacidade de encontrar, por si próprios, as explicações necessárias para os fenômenos naturais que percebiam ao seu redor:

Foi o redescobrimto de si mesmos como seres capacitados a chegar por seu próprio pensamento e observação à certeza sobre os acontecimentos, sem terem de recorrer às autoridades. E isso deslocou a atividade mental – reificada pelo termo “razão” – e os poderes de percepção para o primeiro plano da auto-imagem[sic] do homem.²⁵⁵

Essa mudança, entendida por Elias no âmbito sociológico e filosófico, é, então, paralela à desenvolvida no campo da expressão e da recepção literária. Ian Watt assim entende a diferença cabal entre o romance surgido no século XVIII e a tradição literária e filosófica anterior:

²⁵⁴ WATT, 2010, p. 89-90.

²⁵⁵ ELIAS, 1994, p. 84.

Pois, assim como há uma coerência básica entre a natureza não realista das formas literárias dos gregos, sua posição moral altamente social ou cívica e sua preferência filosófica pelo universal, assim também o romance moderno está intimamente associado, por um lado, à epistemologia realista da era moderna e, por outro, ao individualismo de sua estrutura social. Nas esferas literária, filosófica e social o enfoque clássico no ideal, no universal e no coletivo deslocou-se por completo e ocupam o moderno campo de visão sobretudo o particular isolado, o sentido apreendido diretamente e o indivíduo autônomo.²⁵⁶

Esse novo estado de coisas permitiu, na crítica literária moderna, o surgimento de uma problemática diferenciação entre a personagem de “natureza” e a personagem de “costumes”, esta sendo tratada com maior distanciamento narrativo, sem a predominância de incursões em direção a sua vida interior, e aquela sendo caracterizada a partir de sua interioridade, foco da narrativa²⁵⁷. Watt entende que esse problema crítico, do qual se distancia, acompanha um problema epistemológico que permeia o pensamento filosófico desde Descartes – qual seja, o dualismo. Sendo o mundo visto como algo exterior e sendo a mente humana o lugar da interioridade e da subjetividade, a filosofia a partir de então viu-se presa à necessidade de desenvolver uma forma de aquisição do conhecimento de objetos que fossem opostos e afastados da subjetividade pensante. Não há, entretanto, a necessidade de eliminação, no romance, do ponto de vista do sujeito ou do objeto, para a permanência de um dos polos apenas:

Da mesma forma, diferentes romancistas atribuíram diferentes graus de importância aos objetos exteriores e interiores da consciência, mas nunca rejeitaram inteiramente uns ou outros; ao contrário, os termos básicos de sua investigação foram ditados pelo equivalente do dualismo na narrativa: a natureza problemática da relação entre o indivíduo e seu meio.²⁵⁸

Vemos, então, que a presença de ambos os pontos de vista não elimina o dualismo, que marcou a produção do romance desde suas origens. O terreno para o surgimento desse dualismo começa, entretanto, a ser preparado muito antes. A tradição da autoexploração e do autoexame, segundo Charles Taylor, se inicia com Santo Agostinho, com sua virada para a interioridade que, tempos depois, foi secularizada de modo memorável por Michel de Montaigne²⁵⁹. Tanto Descartes quanto Montaigne, guardadas as devidas diferenças de método – que são bastante acentuadas, é preciso deixar claro –, “nos voltam de certa forma para o interior e procuram ordenar a alma de algum modo”²⁶⁰.

²⁵⁶ WATT, 2010, p. 65-66.

²⁵⁷ Ibid., p. 314-315.

²⁵⁸ Ibid., p. 315.

²⁵⁹ TAYLOR, 1997, p. 232.

²⁶⁰ Ibid., p. 237.

Essa tradição da interioridade a ser explorada – Taylor concorda com Watt – foi fundamental para o surgimento do romance²⁶¹. Para tanto, a realização de tal tarefa não poderia se dar de outra forma senão por meio do discurso – a este, Michel Foucault confere posição central para o seu estudo do desenvolvimento das formas de subjetividade ao longo da história ocidental; para ele, a confissão se tornou uma ferramenta fundamental de autorrevelação: “o homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente”²⁶². Vê-se assim, ao lado da necessidade da reflexão sobre si com vistas à interioridade, o ato essencial de ordenar também o discurso para que assim seja possível alcançar uma verdade sobre o sujeito; nesse ponto, Foucault também menciona as mudanças no âmbito literário e filosófico:

de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heroica ou maravilhosa das “provas” de bravura ou de santidade, passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão acena como sendo o inacessível. Daí também, essa outra maneira de filosofar: procurar a relação fundamental com a verdade, não simplesmente em si mesmo – em algum saber esquecido ou em um certo vestígio originário – mas no exame de si mesmo que proporciona, através de tantas impressões fugidias, as certezas fundamentais da consciência. A obrigação da confissão nos é, agora, imposta a partir de tantos pontos diferentes, já está tão profundamente incorporada a nós que não a percebemos mais como efeito de um poder que nos coage; parece-nos, ao contrário, que a verdade, na região mais secreta de nós próprios, não “demanda” nada mais que revelar-se [...]²⁶³

Não por acaso, na Inglaterra reformada, a autoavaliação e disciplina puritanas favorecem a popularização dos diários íntimos²⁶⁴, e o romance, desde o seu surgimento, lança mão do recurso da memória autobiográfica como ferramenta importante para “aproximar o leitor do ser moral, interior, do protagonista”: é o que Watt observa em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe²⁶⁵. Vê-se como a história da escrita de si a partir dos tempos medievais – e do discurso sobre si – encontra um paralelo fundamental com o desenvolvimento dessa forma narrativa que hoje ocupa uma posição de destaque no terreno da literatura.

É pela análise dessas circunstâncias que Watt engendrará seu conceito de realismo formal:

²⁶¹ Ibid., p. 239.

²⁶² FOUCAULT, 2011, p. 68.

²⁶³ Ibid., p. 68.

²⁶⁴ WATT, 2010, p. 79.

²⁶⁵ Ibid., p. 80.

conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma.²⁶⁶

Watt entende que esses recursos foram levados “ao pé da letra” por Defoe e Richardson, mas que eles partem de uma premissa que pode ser percebida no romance de forma geral:

a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.²⁶⁷

O termo “realismo formal”, portanto, não se confunde com a tendência cientificista de fins do século XIX, embora partam de premissas comuns. O que se percebe, então, é que essa nova autoconsciência do indivíduo, nos termos de Elias, não deve ser diretamente associada à busca da verdade por meio de um critério de transposição fiel, para o discurso, de uma realidade exterior. Obviamente, o dualismo entre indivíduo e sociedade – que abarca outros dualismos, a saber, interioridade e exterioridade, “personagem de natureza” e “personagem de costumes”, entre outros – constituirá uma tensão fundamental na filosofia e literatura modernas, como explicou Watt. Os resultados obtidos por escritores realistas e naturalistas, contemporâneos de Machado de Assis, bem como por vários romancistas mesmo posteriores a Defoe e Richardson, não se mostram satisfatórios para o leitor atual especializado. O que vale aqui destacar é que também Machado parecia insatisfeito com tais resultados, pelo que a análise de seu romance nos revela. E isso pode ser verificado de maneira especial pelo modo como sua obra repercutia na crítica de seu tempo.

Grande expoente da crítica literária do século XIX no Brasil foi Sílvio Romero, com obra vasta acerca da literatura brasileira daquele tempo e de séculos anteriores. Destacou-se por tentar associar a literatura ao seu meio produtor, atribuindo à literatura brasileira o caráter de “letra social”, como lembra Luiz Costa Lima, opondo-se às tendências beletristas anteriores²⁶⁸. Desse modo, optou pela crítica generalizante e nacionalista, pois se vinculava, no estudo dos grupos de obras literárias de certo

²⁶⁶ WATT, 2010, p. 34.

²⁶⁷ Ibid., p. 34.

²⁶⁸ LIMA, 1981, p. 32.

contexto histórico e social, às correntes naturalistas e cientificistas tão em voga em sua época. É com base nesses pressupostos que enumera as diretrizes do seu estudo:

vêr[sic] o povo, onde de ordinário só se costuma enxergar o indivíduo; tomar a evolução das letras[sic] e das artes como alguma coisa de impessoal, de superior ás[sic] *cotteries* de momento, uma como espécie de expoente da vida nacional, uma funcçao[sic] da capacidade espiritual da raça.²⁶⁹

E foi pela percepção de Romero, em Machado de Assis, de uma ausência nas discussões políticas e sociológicas de então que condenou a sua obra:

No meio da agitação em que actualmente[sic] se debate a nossa pátria, não haverá provavelmente nem tempo nem laser para se apreciarem escriptos[sic] puramente litterarios[sic].²⁷⁰

Assim, para Romero, o bom escritor, de caráter nacional, deve expressar diretamente em seu texto algo de sua pátria, para que ele assim, enquanto crítico e historiador, possa elaborar uma história da literatura que revele a formação da literatura brasileira pela linha evolucionista, sem a qual sua crítica não é possível: “[a] darwinização da crítica é uma realidade tão grande quanto é a biologia”²⁷¹.

Não é preciso ir mais adiante para perceber como esse tipo de crítica se mostra impróprio e limitado diante da obra machadiana. Não vemos, em especial nos dois textos que aqui analisamos, vinculação alguma a correntes literárias, filosóficas, científicas ou sociológicas, algo que Romero julgava extremamente necessário para uma literatura de sucesso. Percebendo essa limitação, Roberto Ventura pontua:

O critério evolucionista se torna um rolo compressor, que nivela a literatura a uma série evolutiva de estilos e escolas, em que os escritores são valorizados, ou depreciados, a partir do grau de correspondência com as tendências eleitas pelo crítico. A partir desse modelo de ação e reação entre literatura e sociedade, Romero considera Machado um escritor “atrasado”, incapaz de tomar partido entre as correntes estéticas e filosóficas, pois sua obra estaria em contradição com a lei do consenso de Spencer.²⁷²

Não se localiza, entretanto, um método mais apurado teoricamente em outros críticos do tempo. Luiz Costa Lima observa que a intelectualidade brasileira do século XIX se

²⁶⁹ ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de litteratura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmbrt & C Editores, 1897, p. XXIII.

²⁷⁰ ROMERO, 1897, p. IX.

²⁷¹ ROMERO, Sílvio. Teorias da História do Brasil. In: _____. *História da Literatura Brasileira*. Edição Comemorativa; Tomo I. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001, p. 63.

²⁷² VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 97-98.

resumia a duas figuras fundamentais: “o homem das leis, o jurista, o homem das letras, o gramático”²⁷³. Assim, a atribuição de uma posição privilegiada a qualquer intelectual, nesse meio, acontecia a partir de critérios bastante arbitrários – e Machado de Assis, mesmo quando elogiado, acabava sendo um “estorvo” que “não podia suscitar senão o reparo de que se preferiria uma imagem menos torva da humanidade”²⁷⁴.

Vemos, então, que a crítica de Romero não destoa de um ideal de progresso proveniente da ascensão da burguesia liberal europeia. Essa burguesia ilustrada, com seu liberalismo e seu ideal de progresso bastante difundido na Europa, teve suas repercussões no Brasil. A medicalização dos discursos que justificou reformas urbanas violentas como a ocorrida no Rio de Janeiro possui a mesma base positivista dos discursos críticos e filosóficos aos quais estavam submetidos os escritores do tempo. É preciso lembrar, entretanto, que se por um lado a repressão médica não apaga uma cultura, também a literatura não se submete inteiramente a esses padrões exigidos pelo gramático e pelo jurista. Veremos como os romances machadianos em questão escapam a tais normatividades.

Assim como Costa Lima, Antonio Candido também percebe limitações no método de Romero. Colocando lado a lado a crítica essencialmente retórica, “pré-romeriana”, e a crítica determinista de Sílvio Romero, Candido destaca que ambas partem de bases prescritivas, submetendo o texto literário, no primeiro caso, ao julgamento a partir de critérios fixos e arbitrários e, no segundo caso, ao determinismo do meio social, com base no exame de fenômenos “físicos, biológicos, sociais”²⁷⁵. Candido expõe, em seguida, as diretrizes que considera essenciais para o estudo da literatura:

Com efeito, um dos maiores perigos para os estudos literários é esquecer esta verdade fundamental: haja o que houver e seja como for, em literatura a importância maior deve caber à obra. A literatura é um conjunto de obras, não de fatores, nem de autores. Uns e outros têm grande valor e vão incidir fortemente na criação; devem e precisam ser estudados; não obstante, são acessórios, quando comparados com a realidade final, cheia de graça e força própria, que age sobre os homens e os tempos: a obra literária²⁷⁶.

²⁷³ LIMA, 1981, p. 45.

²⁷⁴ Ibid., p. 45.

²⁷⁵ CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988, p. 102.

²⁷⁶ Ibid., 1988, p. 103.

A teorização de Candido se revela, assim, importante para a elaboração de uma compreensão da literatura capacitada para lidar com o texto machadiano. Percebendo as limitações tanto da retórica quanto do determinismo, o crítico opta por uma posição intermediária, mais próxima do entendimento da obra literária como produto autônomo. Assim como Romero, Candido está preocupado em entender a forma como a literatura dialoga com seu tempo, percebendo-a como produto histórico; entretanto, diferente do crítico-cientista, parte do princípio de que o fenômeno social não pode submeter a literatura à posição de mera passividade.

Mesmo assim, ainda há em Candido um entendimento em certa medida antagônico da literatura, e isso talvez se deva ao fato de que ele não abandona completamente o método nacionalista e evolucionista de Romero: é o que se percebe em sua *Formação da Literatura Brasileira*, em que procura identificar, nos textos literários produzidos no Brasil entre os séculos XVIII e XIX, algo que tenha promovido a constituição final disso que chamamos literatura brasileira. Candido entende a “formação” da literatura brasileira a partir de sua constituição final, fechando-a em um “sistema”, que se compõe a partir de certa “continuidade”, a qual pressupõe um entendimento da história como fenômeno linear²⁷⁷. É o que constata Haroldo de Campos em seu célebre *O sequestro do barroco na Formação da Literatura Brasileira*, concluindo em seguida:

Só assim a metáfora ontológica da simplicidade de “origem”, convencionalmente datável (1750), e a metáfora genealógica da sequência coerente de eventos, regidos pelo tropismo de um *telos* ou zênite comum, poderão sustentar-se e afirmar-se, *tout court*, como “perspectiva histórica”²⁷⁸.

Nesse sentido, tanto a história quanto a literatura recebem um caráter fixo, que o próprio exame das obras em questão parece contestar: a complexidade do tratamento do texto ficcional, passando pela falta de fixidez dos sujeitos nele inscritos e chegando à visão circular que os narradores e personagens dos romances machadianos conferem ao tempo, tudo isso certamente escapa a uma visão da literatura como sistema.

Moisés Ferreira do Nascimento esboça uma crítica semelhante ao perceber, com Luiz Costa Lima, um caráter de a-historicidade na *Formação* de Candido. Em trabalho de

²⁷⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981, p. 23.

²⁷⁸ CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 45-46.

dissertação defendido em maio 2012, Nascimento propõe um estudo comparativo de três críticos de Antonio Candido – Afrânio Coutinho, Haroldo de Campos e Luiz Costa Lima –, pontuando com propriedade crítica, a partir dessa comparação, as limitações do método de Candido:

Ao considerar o método como externo e variável, e, portanto, dispensável para a compreensão da sua proposta analítica, porém, tolerável e paradoxalmente presente em forma de capítulo (primeiro!) na *Formação*, o crítico-historiador procura criar um pressuposto geral, descritivo e objetivo, em que suas filiações e valores apareçam velados.²⁷⁹

Esse problema teórico vai a par com uma visão também problemática da própria literatura. Pela análise do conceito de literatura como sistema, Moisés Nascimento percebe uma vinculação com a crítica nacionalista oitocentista, estando “[...] a formação da literatura em conformidade com a formação nacional”²⁸⁰, de modo que, ao fim e ao cabo, mestre Candido incorre no mesmo erro cometido por Romero: a visão da literatura como um todo orgânico, em que todas as partes devem funcionar em concordância para o correto funcionamento do corpo. Desse modo, a obra se submete aos parâmetros estabelecidos pelo crítico, perdendo-se de vista sua singularidade em favor do espírito nacional, ofuscando as tensões e conflitos que se instalam entre diversos autores e diversas obras.

Em outros trabalhos de Candido, o entendimento antagônico da literatura se torna mais claro, como resultado de uma tentativa – louvável, há que se destacar, embora a conclusão não se mostre satisfatória para o tratamento das obras machadianas – de construir uma teorização mais refinada sobre a literatura, já que permite a análise das particularidades das obras literárias. Seu estudo, entretanto, revela como ponto de partida aquilo que veio à tona na crítica de Sílvio Romero:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado,

²⁷⁹ NASCIMENTO, Moisés Ferreira do. *Nas malhas da formação : três olhares sobre a noção de “sistema literário”, de Antonio Candido*, 2012, 141f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012, p. 96.

²⁸⁰ NASCIMENTO, 2012, p. 111.

mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.²⁸¹

Embora seja válida, essa concepção revela certos limites na análise que aqui empreendemos dos jogos autorais machadianos: o entendimento da figura autoral em sua posição de limiar pressupõe uma concepção das relações entre realidade e literatura que não condiz com a utilização dos termos *interno* e *externo*: elas se tocam constantemente, o que leva a entender o texto literário como algo antes instável do que fixo. O sujeito ficcional se constrói na realidade de seu texto, ambos concebidos a partir de um aprendizado contínuo. A instalação do nome de Machado de Assis, pela Advertência, no âmbito da ficção promove a percepção, enquanto efeito de leitura, da impossibilidade de se estabelecer uma diferença objetiva entre realidade e ficção, como já foi examinado.

É então que chegamos à teorização de Luiz Costa Lima. No estudo que realiza sobre a crítica literária no século XIX, o autor constata que o impressionismo crítico praticado por Araripe Jr., que condena o método autoritário de Sílvio Romero, parte do mesmo pressuposto do método de Romero. Afastando-se do critério nacionalista, Araripe Jr. opta pelo elogio da letra literária em sua individualidade: o julgamento crítico acontece, assim, a partir da identificação de certa empatia com o texto literário sobre o qual o crítico se debruça. Costa Lima associa esse método a uma espécie de “elogio do corpo burguês” que despontava nos discursos dominantes da época, o que revela a necessidade de conservação desse mesmo corpo, sem destrinchar-lhe as entranhas. É o que conclui Foucault em sua *História da sexualidade*, ao analisar as relações de poder e prazer no século XIX na Europa; e Costa Lima, então, afirma:

Assim considerando, o impressionismo crítico não é um paradoxo em um século cientificista. Ele se propunha a tratar a literatura como uma espécie de reserva florestal, i.e., tinha o papel de preservar uma área em que o homem, conquistador da natureza, se regozijaria com sua própria intimidade, com a certeza de que esta não se tornaria um bem mercadejável.²⁸²

A justificativa do valor de uma obra pelo gosto leva ao terreno do individualismo, sem, no entanto, operar pela diferença de cada obra: é antes o semelhante que se mostra objeto da empatia:

²⁸¹ CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000, p. 4.

²⁸² LIMA, 1981, p. 51.

Pois, assim como a antropologia e a história do século XIX descobriram culturas diferentes para subordiná-las ao fio de prumo comum da escala evolucionista, assim também o elogio do indivíduo admite em princípio a diversidade para, a seguir, discipliná-la pelo louvor do mesmo.²⁸³

É pela observação dessas falhas na crítica literária do século XIX, as quais impediam a produção de um terreno teórico profícuo, que Costa Lima estabelece as bases para a sua teorização da literatura: sem afastar-se do entendimento da literatura como produto histórico, ele não se coloca em posição intermediária, antes concebendo a literatura como algo que não pode receber características pré-fabricadas. É com base nessa constatação que retoma o termo *mimesis* da tradição grega para compreender contemporaneamente o produto estético.

A percepção antagônica que Candido encerra a respeito da crítica retórica e determinista aparece em Costa Lima diluída por um único princípio básico, que acaba por unir as duas tendências: se a teoria do reflexo entende a literatura como figuração de uma realidade exterior, à qual o estilo estaria subordinado, a estilística vê o fenômeno literário como a transposição para o plano da expressão de uma individualidade criadora: ambas preveem “uma transparência entre a ordem condicionante e o efeito condicionado”²⁸⁴.

Para combater essa ideia de transparência, é preciso destacar que ainda no plano da representação social – e não chegamos à *mimesis* – não se pode conceber uma realidade anterior a ela, já que a própria realidade aparece representada, investida de classificações e significações²⁸⁵. As representações sociais são, nesse ponto de vista, modos de entrada no mundo, o qual se constrói também por essas entradas individuais. O termo “representação”, nesse contexto, está afastado do seu uso mais comum, que parte do princípio de que a linguagem seja um espelho da realidade. Tendo em vista a relação complexa que existe entre indivíduo e sociedade, antes construídos reciprocamente do que isoladamente, a representação social é pensada, em Costa Lima, como a forma como o indivíduo se relaciona com o mundo, tornando-se este significativo e passível de identificações²⁸⁶. Não se trata, portanto, de entender a representação nos moldes dos pressupostos das escolas realistas e naturalistas, sob pena

²⁸³ Ibid., p. 52.

²⁸⁴ Ibid., p. 218.

²⁸⁵ Ibid., p. 219-220.

²⁸⁶ Ibid., p. 219.

de cair em uma visão essencialista do mundo da qual Costa Lima tenta constantemente se desvincular – é por esse mesmo motivo que o autor se afasta também da visão da arte como resultado da expressão criadora do artista, que lança mão da fantasia como algo “melhor” do que a realidade mesquinha e ordinária em que vivemos²⁸⁷. Nessa oposição, em termos gerais, entre Romantismo e Realismo, o autor percebe o mesmo problema, que restringe o significado tanto da *mimesis* quanto da representação. O que o leva, portanto, a repensar esse conceito antigo é a necessidade de abrir um caminho teórico que entenda a literatura como uma rede de relações. Sua argumentação consiste em uma tentativa de pensar o objeto literário que escape ao dualismo a que o pensamento moderno foi, em certa medida, condenado, desde aquela mudança fundamental da autoimagem humana que Elias descreve – além de Taylor, em outros termos –, e cujas consequências para a literatura foram pensadas por Ian Watt.

Costa Lima, pretende, assim, entender a *mimesis* antes de tudo dentro do âmbito da comunicação, que certamente não se restringe à mera troca de informações, e por isso a necessidade de retomar a teoria dos atos de fala de Austin e a teoria das representações sociais de Goffman²⁸⁸. Afastando-se da ideia de *mimesis* como imitação da realidade, ele entende que se trata da produção, por meio do contato entre leitor e objeto estético, de uma diferença a partir da semelhança, de modo que produtor e receptor se coloquem como ativadores de um imaginário capaz de “realizar irrealidades”; nesse sentido, não se trata de ver como opostas as linguagens “normal” e “literária”:

Como a atualização do imaginário pelo receptor suplementa a atualização do imaginário autoral, é indispensável que um e outro encarem o discurso literário como feito a partir da “*néantisation du monde*” (Sartre), como suspensão das convenções que governam a “província finita” (Schütz) do real cotidiano e assim o recebam como uma irrealização a ser de novo realizada, como uma província finita subordinada a outra chave da que governa o mundo das relações pragmático-cotidianas. [...] Para que se postule a idéia[sic] de comunicação própria ao ficcional (não só poético, mas artístico em geral, seja mesmo em áreas não reconhecidas como artísticas como a da estória em quadrinhos), ou seja, para que transformemos a estética, de sistema de valores normativos, em um ramo da indagação antropológica, destinado a *compreender uma certa experiência*, é preciso que nos afastemos do princípio a que tendia e/ou se realizava na poética imanentista: a ênfase no afastamento das maculadas palavras pragmáticas; princípio que terminava por tomar a lingüística como ciência *princeps* do poético.²⁸⁹

²⁸⁷ Ibid., p. 227.

²⁸⁸ Cf. LIMA, 1981, 218-224; LIMA, Luiz Costa. Um conceito proscrito: *mimesis* e pensamento de vanguarda. In: _____. *Trilogia do Controle*. O controle do imaginário; Sociedade e discurso ficcional; O fingidor e o censor. 3. Ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 809-812.

²⁸⁹ LIMA, 2007, p. 808, grifo do autor.

Assim, revela-se esclarecedora a relação estabelecida entre *mimesis* e representação: para Costa Lima, “a *mimesis* opera a *representação de representações*”, tornando-se um caso particular destas. Ela se diferencia das representações sociais de modo geral porque a presença paradoxal da semelhança e da diferença é vista por meio da aproximação e do distanciamento, estando ambos os paradoxos alimentados pela ideia da alteridade: partindo de uma identificação, permitida pela presença, em certa medida, das representações sociais, é possível afastar-se do mundo pragmático e vivenciar-se à distância²⁹⁰. O próprio da *mimesis*, assim, segundo Costa Lima, concentra-se nesse paradoxo que, inevitavelmente, questiona o dualismo literário realismo/expressionismo, harmonizando-se, ao mesmo tempo, com uma reflexão acerca da sociedade a partir da relação entre os indivíduos. A mediação social é fundamental para o entendimento da atuação da literatura no mundo, e a crítica ganha muito em investigar “como, em um período histórico demarcado, se atualiza a ideia de *mimesis em relação* com as formas vigentes de representação social”²⁹¹.

Notemos, portanto, como essa teorização se revela produtiva para um entendimento mais detalhado dos jogos autorais machadianos. Por não entender sociedade e literatura como instâncias antitéticas, antes reciprocamente alimentadoras, e por partir de um entendimento do discurso literário como algo que requer a ideia de alteridade, podemos perceber a presença de certa consciência, no texto machadiano, de tais pressupostos que povoam o texto literário, na concepção de Costa Lima. Essa consciência, por sua vez, engendra as mais diversas estratégias literárias de constituição da ficção e de seus sujeitos. Assim, para além de entender o texto machadiano como algo que revela essa problemática literária, a percepção da autoria como uma pluralidade de vozes, que admitem também, em seu bojo, a assinatura de Machado, revela a potencialidade da posição ativa de seu texto em direção à alteridade, que requer uma observação bastante atenta da presença da mediação social. Para um entendimento do texto machadiano que considere essa mediação, cabe pensar no papel fundamental da linguagem, cuja concepção deve ir além da mera ideia de transparência comunicativa, com vistas a repensar o modo como se dá sua referencialidade.

²⁹⁰ Id., 1981, p. 231.

²⁹¹ Ibid., p. 233, grifo do autor.

A compreensão das representações sociais, cuja discussão parte, em Costa Lima, dos estudos de Goffman, harmoniza-se com uma ideia de linguagem como algo que, antes mesmo de seu uso poético modernista, existe em abismo. A comunicabilidade da linguagem só é possível, portanto, por meio da representação, que “congela” sua “massa semântica”, permitindo, assim, que o outro se torne visível na interação e para que a comunicação pragmaticamente aconteça²⁹². É perceptível o quanto esse argumento deve à filosofia de Nietzsche. Se a concepção nietzscheana de sujeito, ao contestar o *cogito* cartesiano, parte do questionamento da plenitude da gramática²⁹³ – existe um sujeito que pensa antes do predicado, a coisa pensada –, o fenômeno da linguagem, então, não se restringe a convenções normativas. Pensar, portanto, os usos da linguagem no mundo requer pensar também sua natureza potencialmente semântica, e é por essa via argumentativa que Nietzsche conclui que o objeto nunca poderá ser alcançado em essência, já que entre ele e o sujeito surge um emaranhado de metáforas, as quais jamais nos levarão à verdade sobre os objetos do mundo senão de maneira ilusória²⁹⁴.

Esse tipo de concepção da linguagem se revela fundamental para a elaboração do conceito de *mimesis*, por um lado, e para uma visão do sujeito em suas relações sociais, por outro. Nessa convergência, podemos pensar com mais clareza os últimos romances machadianos. A recusa em se enquadrar na escola realista não se faz pela oposição que leva a tendência vanguardista da modernidade a afastar-se da sociedade corruptora em prol de uma expressão literária que elevasse o gênio do artista – tendência cuja origem Costa Lima identifica na estética romântica, em que se observa a explosão de um *eu* que relega a *mimesis* à mera condição de *imitatio*²⁹⁵.

Sintomaticamente, as formas literárias com que estamos lidando são o romance e o diário, os quais mantêm uma relação bastante intrincada, que nos leva à necessidade de construção de uma ponte cujo pilar forma um espaço intersubjetivo que, como diria Mário de Sá Carneiro, “vai de mim para o outro”²⁹⁶.

²⁹² LIMA, 1981, p. 223.

²⁹³ NIETZSCHE, 1992, p. 42.

²⁹⁴ Id., 1991, p. 33.

²⁹⁵ LIMA, 2007, p. 768-769.

²⁹⁶ SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Mário de Sá-Carneiro* – Verso e Prosa. Edição organizada por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 63.

Como esclareceu Watt, existem aspectos no romance de modo geral, os quais denomina “realismo formal”, que são inevitavelmente associados às mudanças do pensamento moderno cuja expressão hoje considerada fundamental se identifica em Descartes. Assim, talvez encontremos, aqui, um contrassenso: como entender, então, esses romances machadianos que tanto contestam o racionalismo e o cientificismo do século XIX, cuja base cartesiana engendra também a própria forma literária que os constitui? O contrassenso, entretanto, é apenas aparente. Embora Aires pareça ser um tanto “evasivo”²⁹⁷, na expressão de Costa Lima, essa característica só poderia ser entendida em seu sentido literal de “fuga da realidade” pela via do método crítico de um Sílvio Romero. Sua relação com a realidade que o circunda é na verdade bastante ativa. Sua figura só pode ser vislumbrada pelo modo como se coloca no seu mundo, bem como por seu olhar diante da realidade que traduz para o papel. Assim, é justamente a utilização do diário/romance – e nesse par englobamos tanto *Esaú e Jacó* quanto o *Memorial de Aires*, bem como a própria visão relacional entre os dois livros –, além do próprio modo como Aires constrói sua escrita diarística, que permitem a formulação de um texto literário que exceda suas possíveis limitações. O gênero literário, enquanto forma fixa, se desdobra em uma forma bastante flexível, assim como o poder que, sem deixar de ser repressor, revela-se também engendrador de subjetividades, como afirmou Foucault. É, portanto, pelo uso da semelhança que se produz a diferença – afinal, o dualismo cartesiano já se afirmava no pensamento ocidental há alguns séculos, nada seria mais produtivo do que partir desse próprio dualismo para provocar uma discussão da existência humana e literária que pudesse, em seguida, dele se afastar para, justamente, dar a ver os seus limites.

Esse tipo de constituição ficcional pode ser entrevisto de modo peculiar pela percepção do diálogo que se estabelece com a tradição literária “pré-burguesa”, digamos. Caso singular é a alusão a Shakespeare e seu *Romeu e Julieta*. Aires vê na biografia de Fidélia, a princípio, alguma semelhança com o drama inglês, no que concerne ao ódio familiar que não detém o surgimento do amor entre moços, e à morte posterior, embora tenha acometido apenas ao marido da jovem. Cético, Aires cuida de lembrar, entretanto, que tais desdobramentos entre ódio e amor não poderiam ocorrer senão em “Verona ou alhures”²⁹⁸, deixando ver a necessidade da contextualização de cada texto: seu presente

²⁹⁷ LIMA, 1981, p. 42.

²⁹⁸ ASSIS, 2009, p. 60.

e sua experiência fazem com que se afaste dos motivos dramáticos de Shakespeare, embora a tradição literária lhe sirva mesmo para suscitar a seguinte reflexão:

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-lhe 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.²⁹⁹

Assim, a tradição literária anterior ilumina a tradição literária burguesa posterior, suscitando uma diferença que leva à reflexão sobre esse contexto em que a obra de Machado se insere: de fato, o desfecho desses acontecimentos não se assemelha à história do casal de Verona. Não por acaso, Aires lança mão de uma rápida identificação com uma ópera romântica – rápida, enfatizemos, porque nada nesse texto, como já mostrou a análise, permite vinculá-lo ao movimento romântico. Este movimento, entretanto, é parte de uma história literária burguesa da qual o romance Machadiano não se desvencilha por completo: é por dentro de um ambiente burguês que fala essa voz cética, “evasiva”, abrindo caminho, por essa mesma operação, em direção a outras identificações possíveis.

Essas reflexões metalinguísticas, aparecendo em meio à trama organizada pelo diarista, leva-nos a concluir que a consciência que Aires assume de seu papel em relação a sua escrita produz um efeito literário bastante peculiar: se, por um lado, o autor se desdobra em vários “eus”, o texto também se desdobra em vários outros textos, e é nesse desdobramento que percebemos os contornos desse tipo de ficção com que estamos lidando.

Por outro lado, a pluralidade constitutiva à obra em todos os seus aspectos requer uma manipulação da escrita que se inscreva e dialogue com a perspectiva de Aires: o cotidiano. É comum o Conselheiro submeter a composição do *Memorial* a certas regras rotineiras do cotidiano: “Suspendo aqui a pena para ir dormir, e escreverei amanhã o resto da noite”³⁰⁰. Assim como o afastamento necessário realizado em relação a Shakespeare, a escrita se volta a si mesma em seu presente, e é esse o ato, juntamente com o desdobramento do texto, que permitirá uma visualização do romance em sua plena potencialidade semântica: a abertura à produção de sentido é, assim, dramatizada

²⁹⁹ Ibid., p. 60.

³⁰⁰ ASSIS, 2009, p. 161.

no texto; como consequência, o surgimento de um “eu” da escrita será vislumbrado como se fosse uma figura geométrica com lados infinitos.

Esse tipo de produção de subjetividade certamente não converge com as bases do individualismo sob as quais o romance surgiu. Ele tampouco pode ser identificado nas duas estéticas do século XIX que, poderíamos dizer, levam esse individualismo a dois grandes extremos: Romantismo e Realismo. A posição privilegiada do “eu” no romance burguês, com um recurso usual à memória autobiográfica, é adotada aqui com propósitos bastante diversos daqueles que identificamos na forma do romance tradicional. É o que se constata pela manipulação de Aires relativa a sua própria imagem, manipulação esta que está sempre, lembremos, infiltrada na observação da vida alheia. Em um momento, essa observação passa ainda por outros filtros, como a língua aguda de Dona Cesária:

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.³⁰¹

Aires instala uma dúvida que promete sanar em outro momento. Essa promessa, entretanto, nunca se cumpre, e o que fica sobre si é apenas um sinal que apontará para a direção demarcada pela experiência da leitura. Assim, qualquer motivo autobiográfico só pode ser entendido por uma visão do sujeito ficcional que ultrapasse os limites impostos pelo entendimento burguês tradicional do romance: esses limites são antes trabalhados e expandidos pelas próprias estratégias ficcionais com que nos deparamos ao longo do texto.

Essas estratégias ficcionais, por seu turno, ganham destaque importante quando Aires parece querer delas se afastar em benefício de uma “verdade exata” que não cabe a uma “obra de imaginação”³⁰². Ele inicia sua anotação com uma hipótese: “Se eu estivesse a escrever uma novela [...]”³⁰³. Dessa forma, o texto em questão é algo diferente de uma novela, que não admite as simetrias observadas e registradas por ele:

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

³⁰¹ Ibid., p. 161.

³⁰² Ibid., p. 146.

³⁰³ Ibid., p. 146.

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 coisa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muitas vezes iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto.³⁰⁴

O que temos em mãos é, entretanto, algo que se aproxima do que chama de “composições imaginadas”; não concluamos, porém, que o Conselheiro esteja blefando. O que nos parece produtivo pensar por esse trecho e pelas anotações que o rodeiam é justamente a composição em camadas que constitui o *Memorial*. Sintetizemos a linha de raciocínio aí empregada: o que é próprio das “obras imaginadas” é a produção das mais variadas ações; por oposição, o que é próprio da vida são as ações simétricas, não variadas. Esse pensamento não se detém, portanto, à oposição comumente adotada a respeito das diferenças entre realidade e ficção: uma no plano referencial, a outra no plano figurativo; uma comprovada empiricamente, a outra vinculada à fantasia. Consequentemente, pelo olhar, resultante da leitura do texto, que se lança a Aires, com suas vivíssimas estratégias de escrita, vemos reconfigurar-se a oposição inicialmente instalada: a vida pode ser potencialmente experienciada em uma obra imaginada como acaba sendo esse mesmo *Memorial*. Pois aquilo que é simetricamente arranjado pode ser variavelmente lido, e então a fronteira entre realidade e ficção se faz mais uma vez como um limiar. A oposição é mantida apenas para o benefício de um jogo de esconde-esconde entre vida e ficção.

A simetria dos acontecimentos recebe tratamento semelhante em *Esau e Jacó*. Na verdade, esse tema permeia toda a obra, desde o título até a cena final. Aqui temos uma obra imaginada, já que é dividida em capítulos, como entende Aires³⁰⁵. A posição do narrador-autor é fundamental nesse aspecto: suas interferências são normalmente acompanhadas da exposição do seu método narrativo, o que faz desse romance algo como uma obra imaginada confessa e consciente de si mesma. É essa a conclusão a que chegamos ao final do romance no capítulo “que anuncia os seguintes”³⁰⁶. No penúltimo capítulo, entretanto, vemos esse narrador-autor afirmar que leu a certidão de batismo de Natividade, o que justifica o fato de chamar-lhe velha no momento em que tratará de

³⁰⁴ Ibid., p. 146.

³⁰⁵ Ibid., p. 146.

³⁰⁶ ASSIS, 2001, p. 205.

sua morte³⁰⁷. Por vias diversas, a narrativa nos leva a um efeito sobre a relação entre realidade e ficção semelhante ao obtido no *Memorial*: um efeito espiralado, em que a presença da “verdade” e de dados de uma possível “realidade” acabam levando aos mesmos caminhos de estratégia ficcional. De modo mais consequentemente ficcional, a palavra “mentira” vem povoar o texto requerendo do leitor que repense seu conceito como oposição à verdade:

Se eu não visse nesses oficiais da saúde os escrutadores da vida e da morte, podia torcer a pena, e, contra a predição científica, fazer escapar Natividade. Cometeria uma ação fácil e reles, além de mentirosa. Não, senhor, ela morreu sem falta, poucas semanas depois daquela sessão da Câmara. Morreu de tifo.³⁰⁸

Vislumbramos a possibilidade de esse narrador “cometer” uma ação “mentirosa”; mas ele supostamente se curva diante da “predição científica” para conferir ao seu texto um caráter verdadeiro. Ora, conferir à sua história, confessamente manipulada, um caráter “verdadeiro” com base na “subordinação” à ciência é reafirmar, sobre esta, o caráter de “predição” – e é também, consequentemente, ver nos “fatos” suas possibilidades ficcionais.

As simetrias identificadas entre Pedro e Paulo, que aparentemente possuem naturezas opostas, recebem seu arremate no capítulo final. Passado algum tempo após a morte da mãe, que os fez jurar serem amigos, os gêmeos voltam à inimizade costumeira, o que faz os colegas de parlamento indagarem sobre a súbita mudança. Esses eventos fecham, então, o romance:

– Ora, espere, não será... Quem sabe se não será a herança da mãe que os mudou? Pode ter sido a herança, questões de inventário... Aires sabia que não era a herança, mas não quis repetir que eles eram os mesmos, desde o útero. Preferiu aceitar a hipótese, para evitar debate, e saiu apalpando a botoeira, onde viçava a mesma flor eterna.³⁰⁹

Sua “flor eterna” se torna mais viçosa pela constatação da ausência da oposição entre os gêmeos, cujas falas e referências, no texto, já vinham sendo tratadas unanimemente, desde o penúltimo capítulo, sem a devida individualização: nesse ponto, pouco importa quem fala isso ou aquilo: eles são os mesmos. Sendo eterno, Aires reaparece no *Memorial*, publicado quatro anos depois, reafirmando sua eternidade pela mesma forma

³⁰⁷ Ibid., p. 205.

³⁰⁸ Ibid., p. 205.

³⁰⁹ Ibid., p. 208.

aberta e incerta como aparece nesse texto primogênito, em meio à mesma pluralidade de vozes que despontava em seu romance. Certamente, pensar o texto a partir desses jogos dos sujeitos ficcionais permite não só a elaboração de certo entendimento dos jogos sociais como também da atuação e concepção da literatura como algo que, ao mesmo tempo, parte desses jogos e os excede.

Não é, portanto, no oposto do realismo – o “criacionismo” vanguardista que se afirmará nos anos posteriores³¹⁰ – que a obra machadiana parece se apoiar. Seu romance não foge, em certa medida, à tradição inaugurada na Inglaterra do século XVIII, segundo argumenta Watt: a relação com a realidade acontece de maneira bastante diversa da tradição literária ocidental dos séculos precedentes, e isso se mostra de maneira especial quando se refere a escritores inseridos nessa tradição, como Shakespeare. O mundo que o rodeia aparece inevitavelmente no texto machadiano, porém não de maneira direta e transparente, mas sim como objeto de reflexão e apreciação estética. Assim, esses textos não se vinculam a uma poética da negação da sociedade; esta aparece, antes, revelada, dissecada e transfigurada pelo discurso ficcional.

Por outro lado, as sentenças finais de *Esau e Jacó* nos levam, inevitavelmente, à lembrança da polêmica entre Machado de Assis e Sílvio Romero. Este, acusando o escritor carioca por sua ausência no debate das questões relativas ao progresso, condena sua obra à ineficácia histórica, afirmando que ele não era um “lutador”. Roberto Ventura assim aprecia essa discussão:

Essa afirmativa, presente em artigo de 1882, ecoou na obra de 1897 sobre Machado: “Daí uma lacuna em sua carreira e uma falha em sua obra: não teve o momento de luta, o aprendizado do combate, nunca se viu contestado, nunca teve de terçar armas”. Mas, apesar do convite ao duelo, Machado de Assis se recusou a tomar a defesa de sua obra. Optou pelo silêncio do desdém e pelo sorrir da descrença.³¹¹

Acrescentamos que esse desdém e esse silêncio ganham significados sintomáticos se comparados com a análise que empreendemos até aqui das últimas composições de Machado. A leitura dessas composições pode, em certa medida, projetar a resposta que Machado não deu a Sílvio Romero; o silêncio, entretanto, se mostra revelador do tipo de contato que se pode estabelecer entre Aires e Machado, que parece também cultivar seu

³¹⁰ LIMA, 2007, p. 769.

³¹¹ VENTURA, 1991, P. 106-107.

“tédio à controvérsia”. São autores que não se esgotam, compostos por paradoxos eternos e, ao mesmo tempo, bastante reveladores a respeito de sua atuação na vida e na literatura. Sendo aquela uma ópera, como queria o velho tenor amigo de Bentinho³¹², com libreto de Deus e música de Satanás, nada melhor do que um motivo ficcional para se pensar a simultânea presença e ausência de autores tão sutilmente provocadores.

³¹² ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 1999, p. 26-29.

VII. CONCLUSÃO

Em seu texto “O que é o contemporâneo?”, Giorgio Agamben reúne algumas ideias para discutir o questionamento expresso no título. Sua proposta se concentra na relação fundamental entre o homem e seu tempo; para tal, torna-se importante pensá-lo para além de seus limites cronológicos. O tempo presente guarda em si uma relação bastante dinâmica com o passado; mais precisamente, a contemporaneidade se afirma na medida em que o presente se mostra também passado, lançando-se em direção à origem que, por sua vez, “[...] é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”³¹³. Assim, diante das luzes ofuscantes do presente, o contemporâneo seria capaz de neutralizá-las em sua retina para vislumbrar a escuridão de seu tempo³¹⁴. Nessa escuridão, ele ainda percebe outra luz que, distante, se aproxima de nós mas não consegue nos alcançar³¹⁵. Por esse motivo, o contemporâneo se localiza por uma fratura no tempo, vendo o presente como algo que já aconteceu e, ao mesmo tempo, guarda um futuro potencial: o tempo que ultrapassa a simples cronologia. O contemporâneo “[...] faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações”³¹⁶, o que equivale a dizer que ele

não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.³¹⁷

Como consequência, o contemporâneo só pode ser aquele que não se ajusta ao seu tempo, sendo, por isso mesmo, “capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”³¹⁸. A maneira mais contemporânea de se relacionar intimamente com o presente ocorre por meio desse desajuste, dessa dissociação, uma espécie de distância crítica fundamental.

³¹³ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 69.

³¹⁴ Ibid., p. 63.

³¹⁵ Ibid., p. 65.

³¹⁶ Ibid., p. 71.

³¹⁷ Ibid., p. 72.

³¹⁸ Ibid., p. 59.

A discussão sobre a constituição da subjetividade proposta em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* – por essas obras se afastarem das tendências estéticas do século XIX e, ao mesmo tempo, estabelecerem com elas certo diálogo, que remete à constituição tradicional (original) do romance – suscita uma relação entre sujeito e tempo histórico que remete à ideia de contemporaneidade proposta por Agamben. Tendo em vista a análise desses textos empreendida até aqui, é possível afirmar que os autores neles entrevistados se mostram, pela mesma perspectiva teórica, verdadeiros contemporâneos; são, na verdade, contemporâneos que retornam invariavelmente à própria ideia de contemporaneidade: pessoas muitas, variadas, que caminham dentro do texto por veredas em cujo fim se erguem sinais que apontam para o começo de toda a trajetória. Os contornos do universo ficcional são elaborados por uma voz enunciativa que não cessa de afirmar sua posição de intermédio. A linha que separa vida e obra, realidade e ficção, só é visível enquanto for habitada e composta pelos vários autores, narradores e personagens. Assim, o contemporâneo desponta nos textos exemplarmente quando nos leva a pensar a sua própria subjetividade, localizada por coordenadas espaciotemporais abertas a certa movimentação lúdica, ativada pela leitura.

Para além, portanto, da reflexão histórica que os textos propiciam, pensemos a contemporaneidade imiscuída no contexto narrativo. O manejo com o tempo, já vimos, no que concerne a ambos os livros, revela certo caráter de permanência naquilo que parece fugaz. O nosso narrador-autor de *Esau e Jacó*, se por um lado compõe a narrativa seguindo certa cronologia, por outro lado passeia pela sucessão dos eventos com uma liberdade que falta ao memorialista: realiza saltos no tempo, retorna a certos acontecimentos, focaliza alguns eventos em detrimento de outros de uma forma a dar ao leitor uma sensação de flexibilidade e expansão. Nesse movimento, as ações parecem estar em constante reformulação, repetindo-se e diferenciando-se ao mesmo tempo. E a atuação do narrador, quando dessas operações, revela-o de maneira bastante particular. A narração do encontro entre a jovem Flora e Dona Rita, com a história dos cabelos que a viúva deixou no caixão do marido a tomar o papel de ponto de contato entre as duas senhoras³¹⁹, desperta uma compreensão exemplar dessas questões: juventude e velhice se unem; eventos passados iluminam a cena presente, a qual é prolongada pelo foco

³¹⁹ ASSIS, 2001, p. 180.

narrativo que concentra sugestões infundáveis pelas reticências que tentam trapacear o tempo, o “imortal tempo”, na visão dupla de Aires e de seu narrador³²⁰.

É frequente, entre os personagens, a lembrança saudosista de certos eventos do passado. As “coisas futuras”, que se anunciam no início do romance pela voz da cabocla do Castelo, são retomadas pela lembrança de Natividade no fim do romance. Ela revive os acontecimentos, pontuando tão minuciosamente os detalhes que foram narrados no início que parece esquecer a passagem do tempo:

Não, toda ela voltou àquela manhã de 1871. A caboclinha era esta mesma criatura leve e breve, com os cabelos atados no alto da cabeça, olhando, falando, dançando... Coisas passadas.³²¹

O narrador trata, então, de operar o corte no tempo que a mãe dos gêmeos não realizou. O voltar-se à origem se efetua, mas isso se desenvolve no presente, e as coisas futuras se tornam, então, passadas. Dessa forma, o presente ganha nova luz, e a narração se direciona para a relação intersubjetiva entre o narrador e Natividade, revelando-se a individualidade de cada um nessa relação. O narrador lança mão de um foco duplamente retrospectivo pois, primeiramente, a retrospectiva se faz em relação à narrativa como um todo (narram-se eventos dos quais a voz narrativa mantém, em princípio, certa distância), e em um momento seguinte ela reaparece para focalizar eventos que foram narrados no início do livro, como memória da personagem e como memória narrativa. A partir de então, a retrospectiva se reveste de um presente que, pelo olhar do narrador, é visualizado por um corte operado com o passado. Ele não se distancia, porém, desse passado, que continua a agir sobre o presente por meio mesmo da memória da personagem e do foco narrativo. Ao afastar-se do saudosismo de Natividade, o narrador faz surgir uma visão do retorno sem que as ações sejam as mesmas, sugerindo, por outro lado, certa fragilidade da verdade semelhante a que se coloca no contexto da predição no início do romance:

Ainda se lembrava das palavras que ouviu à cabocla, quando lhe perguntou pela espécie de grandeza que caberia aos filhos. “Coisas futuras!” respondeu a Pítia do Norte, com tal voz que nunca lhe esqueceu. Agora mesmo parece-lhe que a ouviu, mas é ilusão. Quando muito, são as rodas do carro que vão rolando e as patas dos cavalos que batem: Coisas futuras! Coisas futuras!³²²

³²⁰ ASSIS, 2001, p. 71.

³²¹ Ibid., p. 204.

³²² Ibid., p. 204-205.

A ação de Aires nesse aspecto se revela ainda mais significativa. O parágrafo que fecha o romance aponta também para a discussão da ideia de contemporaneidade. O narrador se investe da voz do Conselheiro para rever justamente sua relação com o tempo presente; o mesmo e o simétrico, nesse aspecto, lançam sua luz sobre a então viçosa flor eterna, e a diferença que se via entre narrador e Natividade se lança e se reafirma agora no paralelismo dessas duas vozes convergentes que compõem uma voz autoral heterogênea. Abstendo-se da discussão, já que o colega parlamentar continuaria a insistir na mudança dos gêmeos, Aires mostra compreender o seu tempo; essa mesma compreensão, por outro lado, faz com que ele se encontre, em certa medida, desajustado. Esse desajuste adquire novos sentidos se relacionados à posição esparsa do narrador: indiretamente, pela relação que estabelece com este narrador, Aires se beneficia da flexibilidade com que ele caminha pelo enredo e, conseqüentemente, pelo tempo da narração; sem se afirmar como autor dentro da narrativa, por outro lado, ele ganha também com os benefícios de aparecer como personagem, experienciando vivamente os eventos. Aires explora narrativamente o mundo que o rodeia, sempre deixando ver essa luz distante do passado no presente. Assim, este adquire novos contornos pela permanência em potencial de eventos pertencentes àquele, na mesma medida em que as subjetividades se tornam mais perceptíveis em seus aspectos relacionais e individualizados.

Pode-se constatar uma relação semelhante entre Aires e seu tempo no *Memorial*. Dois passados surgem nas anotações: o passado de suas experiências vividas na juventude e na infância e aquele que se encontra em anotações antigas. A conversa com Tristão, que diz estar apreciando o retorno ao Rio, onde viveu os primeiros anos da infância que permanecem em sua memória, faz com que Aires se lembre também de alguns acontecimentos de sua própria infância: “Eu nunca esqueci coisas que só vi em menino”³²³. Sua memória revela que quanto mais distantes, mais vívidos e significativos se tornam certos acontecimentos. Após o relato de algumas reminiscências, o Conselheiro se indaga:

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,

³²³ ASSIS, 2009, p. 114.

creio; a sangria é que era só dos barbeiros. Também já se não sangra pessoa nenhuma. Costumes e instituições, tudo perece.³²⁴

Observa-se a ênfase no contraste entre a fugacidade das instituições e dos costumes e a memória vívida do Conselheiro, onde se agarram as sanguessugas do seu passado. De nada valem essas lembranças se elas não servem à conclusão final: tudo passa. Até mesmo “este ano de 1888” se constitui como algo que já se foi para esse velho diplomata que se refaz dia-a-dia, seguindo as direções do calendário, tentando driblá-las por vezes ao passar dias sem escrever e ao trazer anotações sem data. Aires se inscreve, então, nessa fratura, vendo através do calendário, que fixa o tempo cronológico, “[...] algo que urge dentro deste e que o transforma”³²⁵, de modo que o presente se torna “[...] um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’”³²⁶. A interrogação sobre o presente reforça a reflexão sobre a contemporaneidade e aponta sutilmente para uma possível experiência de leitura: do ponto de vista do leitor, “este ano de 1888” já não existe mais, senão como o ambiente da escrita que, no entanto, se atualiza pela abertura ao interstício, suscitando uma ideia de contemporaneidade que permite a entrada desse leitor que caminha entre outros tempos.

Já em 1889, Aires se lembra dos eventos que anotara no ano anterior. Retomemos o momento em que ele reflete a situação da ex-viúva Fidélia, agora casada com Tristão:

A recordação do finado vive nela, sem embargo da ação do pretendente; vive com todas as doçuras e melancolias antigas, com o segredo das estréias[sic] de um coração que aprendeu na escola do morto. Mas o gênio da espécie faz reviver o extinto em outra forma, e aqui lho dá, aqui lho entrega e recomenda. Enquanto pôde fugir, fugiu-lhe, como escrevi há dias, e agora repito, para me não esquecer nunca.³²⁷

Vimos como a perspectiva do cotidiano permeia essas anotações; de fato, a obediência ao calendário garante o caráter particular do *Memorial*, uma espécie de conjunto de anotações de fatos ficcionais. Nesse trecho, Aires e Fidélia se reúnem para, sob o olhar do Conselheiro, perceber a luz do passado que se aproxima do presente. Em Fidélia, o morto e o vivo caminham de mãos dadas, sem prejuízo para a particularidade de cada um: é assim que Aires a entende, e assim ele, rasurando o tempo pela lembrança e

³²⁴ Ibid., p. 114.

³²⁵ AGAMBEN, 2009, p. 65.

³²⁶ Ibid., p. 66.

³²⁷ ASSIS, 2008, p. 182.

constatação do passado, realiza também a aproximação desses tempos através da conciliação, ação tão condizente com o seu feito.

O leitor, fechando *Esau e Jacó* e abrindo o *Memorial de Aires*, observa aí outra fratura. Entre o Aires autor de romance e o Aires memorialista há certa distância, que se segue por uma aproximação. Como discutimos, diário e romance estão em constante diálogo, e suas diferenças se afirmam do mesmo modo que suas semelhanças. Fica claro, nesse ponto, o quanto a relação intersubjetiva se expande para os vários níveis desses textos; nela vemos confluir texto e contexto, personagem e narrador, literatura e vida, autor e leitor, e assim sucessivamente. Por ela, vemos brotar uma compreensão do mundo que transforma dualismo em alteridade. Como consequência, para o leitor, fica a imagem desse eu contemporâneo, múltiplo, que se reveste de uma autoria em permanente questionamento a respeito de seu próprio estatuto.

A análise dos jogos autorais, a produção subsequente de um conhecimento a respeito da subjetividade que não se restringe ao cogito cartesiano e a consequente constatação da relação ambígua que se vislumbra entre ficção e realidade, todos esses movimentos operados até aqui nos remetem à atual configuração daquilo que se tem conhecido como autoficção. Para compreender esse termo, podemos recorrer à definição realizada por Diana Klinger. A autora parte de certa historicização da escrita de si e das concepções de sujeito na filosofia para entender o surgimento desse tipo de escrita que tem povoado a literatura contemporânea. Ela afirma, então, que esse retorno do sujeito e do autor

não é mais aquele que sustenta a autobiografia [em seu sentido tradicional]: a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais.³²⁸

Desse modo, o que se discute no âmbito da autoficção é a visão do texto “[...] como forma de criação de um mito, o mito do escritor”³²⁹. Klinger parte do conceito de mito de Barthes, que diz ser esse composto por um esquema tridimensional, tal como Freud conceitua o inconsciente: conteúdo latente, conteúdo manifesto e a junção entre ambos, que seria o signo. Assim, o mito é também uma linguagem, mas uma linguagem cujo significante seja afetado pelo significado. Klinger, então, conclui:

³²⁸ KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno do autor. In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 49-50.

³²⁹ KLINGER, 2007, p. 50.

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). [...] A autoficção participa da criação do *mito do escritor*, uma figura que se situa no interstício *entre* a “mentira” e a “confissão”.³³⁰

Consequentemente, a concepção de sujeito é paralela ao entendimento do autor, que aparece em posição ambígua e teatralizada, tal como o ator do teatro: Klinger lança mão do conceito de *performance* para concluir:

No texto de autoficção, entendido neste sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*. Assim a obra da autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo de escrita.³³¹

Vemos, portanto, que os efeitos provocados pelas estratégias de construção da autoria nos textos machadianos remete às mesmas reflexões suscitadas pelo estudo da autoficção: autor e sujeito se abrem para o acaso da escrita, o que se efetua particularmente pela confluência entre a forma diário e a forma romance, ambos retrabalhados a partir dos pressupostos ligados a suas concepções tradicionais. Pensar a autoria em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* é pensar a respeito das mais variadas discussões que ela suscita, as quais só podem ser engendradas pelo questionamento acentuado, no pensamento e na literatura ocidental, de um dualismo insistente e insuficiente.

Deve-se esclarecer que não sugerimos aqui que Machado esteja muito além de seu tempo, estabelecendo contato com a nossa atualidade contemporânea, saindo-se esta como o ponto máximo do conhecimento humano; sugerimos, na verdade, que esses textos machadianos apontam para uma direção que os críticos e pensadores brasileiros de sua época não conseguiam perceber, embora construíssem o foco da observação desse escritor “desajustado” e muito atento. Assim, os recursos ficcionais de que os textos dispõem convergem com aquilo que Agamben entende como o contemporâneo: fratura entre tempos, retorno à origem que ilumina o presente. As narrativas

³³⁰ Ibid., p. 51.

³³¹ Ibid., p. 56.

machadianas estudadas estabelecem diálogos inúmeros com outros tempos, e isso não se faz apenas pelas referências a textos clássicos da literatura e da filosofia ocidental ou a acontecimentos históricos, mas principalmente pela produção de uma rede de relações entre autor, narrador e personagens. Essas relações nos revelam o quanto há do século XVII no século XIX, de modo que o presente é visto como sendo povoado por infinitos discursos do passado.

Ergue-se à nossa frente o mito desse escritor que preferiu se lançar ao universo ficcional a tomar a voz do debatedor de ideias fervoroso, admitindo-se também um ser historicamente fugaz que vê na escrita literária uma possível eternidade. Essa eternidade, entretanto, deve ser entendida antes como uma abertura da semelhança na diferença do que como transcendentalidade ou metafísica. Sua inegável presença persistirá enquanto sua ausência, no silêncio, permitir a formulação dos mais incansáveis e perturbadores questionamentos.

VIII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ADORNO, Theodor W. Sinais de pontuação. In: _____. *Notas de literatura*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 141-149.
2. ALCANTARA FILHO, Wolmyr Aimbere. *História e Política no Memorial de Aires, de Machado de Assis*. 2009. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.
3. AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.
4. _____. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-73.
5. ARFUCH, Leonor. *O Espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
6. _____. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut et AL (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; FAPESP; FFLCH, USP, 2009, p. 113-121.
7. ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
8. _____. *Esau e Jacó*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
9. _____. *Memorial de Aires*. Porto Alegre: L&PM, 2009
10. _____. *Obras completas de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Brasileira Ltda, 1962.
11. BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
12. BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Solicitação do livro em Machado de Assis. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
13. _____. *A formação do nome – Duas Interrogações Sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
14. BARTHES, Roland. *Aula*. 10. Ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
15. _____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.
16. BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

17. BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro do por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270-278.
18. BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. In: _____. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 127-148.
19. _____. *História Concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
20. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1981.
21. _____. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.
22. _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.
23. CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
24. COMPAGNON, Antoine. O autor. In: _____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003, p. 47-95.
25. DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 11-16.
26. DESCARTES, René. *Discurso do Método; As paixões da alma; Meditações; Objeções e respostas*. 5. ed. Introdução: Gilles-Gaston Granger; Prefácio e notas: Gérard Lebrun; Tradução: J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
27. DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. Im/possibilidades da autobiografia. In: _____. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/ Editora da PUC-Rio, 2009, p. 17-58.
28. ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Organização de Michael Schröter; tradução de Vera Ribeiro; revisão técnica e notas de Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
29. FERRAZ, Maria Cristina Franco. Teatro e máscara no pensamento de Nietzsche. In: _____. *Nove Variações sobre temas nietzschianos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 117-132.
30. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – vol. I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 2011.
31. _____. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. (col. Ditos e Escritos, v. III)

32. GAGNEBIN, Jeanne Marie. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLAMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 14-26.
33. GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção de história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
34. GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Esau e Jacó e o leitor como duplo*. In: _____. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin; EdUSP, 2004, p. 239-266.
35. KLINGER, Diana Irene. A escrita de si: o retorno do autor. In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 19-57.
36. LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
37. _____. Um conceito proscrito: *mimesis* e pensamento de vanguarda. In: _____. *Trilogia do Controle*. O controle do imaginário; Sociedade e discurso ficcional; O fingidor e o censor. 3. Ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 767-825.
38. MORATORI, Crismery Cristina Alves. *Machado de Assis, a moral e a transgressão: o ethos de uma arte afirmativa*. 2003. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2003.
39. NASCIMENTO, Evando. *Matérias-Primas: Da Autobiografia à Autoficção – Ou Vice-Versa*. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho. (Org). *Interdisciplinaridade – Literatura, Crítica e Cultura IV*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2010, p. 189-207.
40. NASCIMENTO, Moisés Ferreira do. *Nas malhas da formação: três olhares sobre a noção de “sistema literário”, de Antonio Candido*, 2012, 141f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.
41. NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
42. _____. *Obras incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho; pós-fácio de Antonio Candido. 5 ed, São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores)
43. _____. *O nascimento da tragédia*. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
44. PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*. 6. Ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.
45. ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Laemmbrt & C Editores, 1897.

46. _____. *História da Literatura Brasileira*. Edição Comemorativa; Tomo I. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001.
47. SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Mário de Sá-Carneiro – Verso e Prosa*. Edição organizada por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
48. SANTOS, Carla de Paulo. Lúcia, Sofia e Lenita : três mulheres brasileiras do século XIX (perfis do feminino por José de Alencar, Machado de Assis e Júlio Ribeiro). 2009. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.
49. SALGUEIRO, Wilberth. “José da Costa Marcondes Aires” – Conselheiro, diplomata, escritor: um nome-calidoscópico em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*. In: *Espelho: revista machadiana*. Número 12/13, 2006-07. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 45-67.
50. SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
51. _____. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1981.
52. SENNA, Marta de. A tradução do Conselheiro. In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine Weiss (Org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 255-268.
53. SEVCENKO, Nicolau (Org.); NOVAIS, Fernando (Coord.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
54. TAYLOR, Charles. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral, Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Edições Loyola, 1997.
55. TELES, Adriana da Costa. *O labirinto enunciativo em Memorial de Aires*. São Paulo: Annablume, 2009.
56. VALLADADES, Henriqueta do Coutto Prado. Autores, leitores, histórias: deslocamentos em *Esau e Jacó*. In:_____ (Org.). *Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 61-73.
57. VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
58. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
59. WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado: Machado de Assis na escrita das biografias*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.