



COMPANHIA DAS LETRAS

Memorial de Aires

MACHADO DE ASSIS nasceu em 21 de junho de 1839, no Morro do Livramento, nos arredores do centro do Rio de Janeiro. Seu pai, Francisco José de Assis, era “pardo” e neto de escravos; sua mãe, Maria Leopoldina Machado, era açoriana. Ainda criança, perdeu a mãe e uma irmã, e, em 1851, o pai. Foi criado pela madrasta e cedo mostrou inclinação para as letras.

Começou a publicar poesia aos quinze anos, na *Marmota Fluminense*, e no ano seguinte entrou para a Imprensa Nacional, como aprendiz de tipógrafo. Aí conheceu Manuel Antônio de Almeida e mais tarde Francisco de Paula Brito, liberal e livreiro, para quem trabalhou como revisor e caixeiro. Passou então a colaborar em diversos jornais e revistas.

Publicou seu primeiro livro de poesias, *Crisálidas*, em 1864. *Contos fluminenses*, sua primeira coletânea de histórias curtas, saiu em 1870. Dois anos depois, veio a lume o primeiro romance, *Ressurreição*. Ao longo da década de 1870, publicaria mais três: *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*. Sua inovação no gênero romance, no entanto, se deu com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881. *Papéis avulsos*, de 1882, foi sua primeira coletânea de contos dessa fase. Nas décadas seguintes, publicou *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899) e *Esau e Jacó* (1904).

Em dezembro de 1881, com o conto “Teoria do medalhão”, começou a colaboração na *Gazeta de Notícias*. Ao longo de dezesseis anos, escreveria mais de quatrocentas crônicas para o periódico. Em 1897, foi eleito presidente da Academia Brasileira de Letras, instituição que ajudara a fundar no ano anterior.

Morreu em 29 de setembro de 1908, aos 69 anos.

MARTA DE SENNA é pesquisadora titular aposentada da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Sobre Machado de Assis, publicou os livros *O olhar oblíquo do Bruxo* (2. ed. 2008)

e *Alusão e zombaria* (2. ed. 2008), além de artigos em periódicos; e organizou *Machado de Assis: Cinco contos comentados* (2008), *Machado de Assis e o outro: Diálogos possíveis* (2012) e *Machado de Assis: Permanências* (2018), os dois últimos com Hélio de Seixas Guimarães. É responsável pelo site www.machadodeassis.net, que abriga uma base de dados das citações e alusões na ficção machadiana, bem como romances e contos do autor em edições fidedignas e anotadas em hipertexto.

MARCELO DIEGO é professor de literatura comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre pela Faculdade de Letras da mesma instituição e doutor pela Universidade de Princeton, foi assistente editorial (2008-14) e editor executivo (2018-21) de *Machado de Assis em linha: Revista eletrônica de estudos machadianos*. Tem artigos e resenhas publicados em periódicos nacionais e internacionais, como *Luso-Brazilian Review*, *Revista do IEB* e *Alea*. Seu livro *Ópera flutuante: Teatro lírico, literatura e sociedade no Rio de Janeiro do Segundo Reinado* será publicado em breve pela Edusp.

Machado de Assis
Memorial de Aires

*Estabelecimento de texto, introdução
e notas de*

MARTA DE SENNA
MARCELO DIEGO



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2022 by Penguin-Companhia das Letras
Copyright das notas © 2022 by Marta de Senna e Marcelo Diego

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Penguin and the associated logo and trade dress are registered and/or unregistered trademarks of Penguin Books Limited and/or Penguin Group (USA) Inc. Used with permission.

Published by Companhia das Letras in association with
Penguin Group (USA) Inc.

PREPARAÇÃO
Leny Cordeiro

REVISÃO
Valquíria Della Pozza
Camila Saraiva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Assis, Machado de, 1839-1908.

Memorial de Aires / Machado de Assis ; estabelecimento de texto, introdução e notas de Marta de Senna , Marcelo Diego. — 1ª ed. — São Paulo : Penguin-Companhia das Letras, 2022.

ISBN 978-85-8285-237-8

I. Romance brasileiro I. Senna, Marta de. II. Diego, Marcelo. III. Título.

22-104653

CDD-B869.3

Índice para catálogo sistemático:

I. Romances: Literatura brasileira 869.93
Maria Alice Ferreira — Bibliotecária — CRB-8/7964

[2022]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

www.penguincompanhia.com.br

www.blogdacompanhia.com.br

www.companhiadasletras.com.br

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução — Marta de Senna e Marcelo Diego | 7 |
| MEMORIAL DE AIRES | 23 |
| <i>Cronologia</i> | 23I |
| <i>Outras leituras</i> | 24I |

Introdução

MARTA DE SENNA E MARCELO DIEGO

A Victor Heringer, in memoriam

Memorial de Aires é o nono e último romance de Machado de Assis, publicado em 1908, mesmo ano da morte do autor. Em cartas pessoais, o próprio Machado reitera diversas vezes o caráter de “ponto-final” do *Memorial de Aires*, expressando, além disso, alegria pela boa recepção crítica do livro. “Não quisera o declínio”, declara em carta a Mário de Alencar.¹ De fato, não houve declínio: *Memorial de Aires*, apesar de menos vibrante que muitos de seus predecessores, é obra igualmente instigante e inovadora.

Trata-se de um romance em ritmo lento e cores intimistas. Às observações acerca do passar do tempo, somam-se os relatos de pequenos lances da vida das personagens. A atenção narrativa é voltada para o pormenor, para acontecimentos aparentemente inexpressivos. As relações afetivas ocupam o palco central, enquanto eventos de maior vulto, como a abolição da escravidão, parecem figurar quase como contraponto aos dramas pessoais corriqueiros do casal Aguiar, de Fidélia e Tristão, ou às reflexões do conselheiro Aires acerca da própria velhice. Parecem, como se verá.

1 Sergio Paulo Rouanet (Coord.); Irene Moutinho; Sílvia Eleutério (Org. e Com.). Correspondência de Machado de Assis: Tomo V, 1905-1908. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2015. p. 390.

Escrito na forma de diário e abarcando os anos de 1888 e 1889, o livro acompanha o dia a dia do pequeno círculo social do conselheiro José da Costa Marcondes Aires, diplomata aposentado e viúvo, que já havia aparecido como personagem e suposto autor do romance anterior de Machado, *Esau e Jacó* (1904). A interligação de obras, por meio de personagens que transitam entre elas, é característica de nosso escritor — basta pensar na presença das personagens Quincas Borba, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), e Brás Cubas, em *Quincas Borba* (1890). Contudo, no *Memorial de Aires*, esse é um dispositivo que vai além da recorrência de personagens e da continuidade narrativa, pondo em questão a própria escrita do livro. É oportuno, aqui, recordar as palavras da “Advertência” de *Esau e Jacó*:

Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: *Último*.

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos.

A nota prévia não traz assinatura, devendo-se supor ser seu autor, portanto, o autor do volume — e, no jogo

ficcional que se cria, editor da narrativa —, conforme estampado na capa, ou seja, Machado de Assis. Já a “Advertência” do *Memorial de Aires*, aumentando a complexidade desse jogo, é assinada por “M. de A.,” expressão abreviada tanto do nome do autor quanto do título da obra. Do cotejo das duas advertências depreende-se que o projeto do livro de 1908 — não necessariamente os detalhes do seu enredo, mas a sua forma e o processo de escrita que ela encena — já estava inteiro no livro de 1904, “como a fruta dentro da casca”, para utilizar a imagem do narrador-personagem de *Dom Casmurro* (1899); e mais, já estava na moldura metanarrativa de *Esau e Jacó*. Essa percepção faz água na leitura do *Memorial* como obra outonal, de apagar das luzes, elaboração literária da experiência do próprio escritor com a velhice, a decadência e a solidão, após a morte da mulher, em 1904. Sem dúvida, esses são temas que figuram no romance, desde sempre compreendido pelo autor como sua última narrativa longa; mas eles estão longe de caracterizar a realização do livro, cujo projeto escritural foi concebido e idealizado no auge da maturidade profissional e do vigor artístico de Machado, imediatamente depois de *Dom Casmurro*.

De resto, assim como *Dom Casmurro* foi lido durante décadas como uma narrativa sobre adultério, depois como o relato de um narrador pouco confiável — passível de descrédito, portanto — e hoje é, cada vez mais, visto como um romance em que estão em jogo estratégias textuais as mais variadas e sofisticadas, a serviço da ambiguidade; o mesmo se deu com o *Memorial*, considerado antes um canto de cisne benfazejo, ainda que melancólico, e mais tarde uma obra em que um narrador pouco confiável sugere intenções sórdidas por baixo das aparentemente mais singelas ações das personagens.² O melhor seria ler o *Memorial de Aires*

2 Para um panorama da primeira linha de leitura do romance — a das boas intenções, por assim dizer —, vale consultar

como um livro de significação irrecuperavelmente ambígua. Tudo no *Memorial* talvez seja, mas pode ser que não fosse. De fato, o melhor de Machado de Assis é essa tensão entre o que é e o que poderia não ter sido. Assim como as personagens, inclusive e sobretudo o narrador, são todas boas, sinceras e bem-intencionadas (e, ao mesmo tempo, podem ser más, fingidas e mal-intencionadas), todas são más, fingidas e mal-intencionadas (e, ao mesmo tempo, podem ser o contrário disso).

Nesta breve introdução, limitamos nossos comentários a duas estratégias narrativas utilizadas pelo autor na urdida dessa ambiguidade: a primeira (na qual nos detemos mais extensamente), o recurso à intertextualidade, é traço inerente à ficção machadiana, que culmina no último e refinadíssimo *Memorial de Aires*; a segunda, talvez menos óbvia, é a ancoragem, quase disfarçada, do seu enredo no solo histórico-social em que se desenvolve a trama rarefeita e, não obstante, indicadora de uma situação de gritante desigualdade social. Sem alarde, já que, segundo Alfredo Bosi, parece haver no romance “um pedal que abafa a certeza do fato e a estridência do julgamento”.³

o dossiê organizado por Hélio de Seixas Guimarães (em *Os leitores de Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Nankin, 2012, pp. 406-38) sobre a recepção imediata do *Memorial de Aires*, contendo resenhas e comentários que circularam na imprensa contemporaneamente à publicação do livro. Já para uma perspectiva da segunda linha de leitura do romance — aquela que se poderia chamar das segundas intenções —, é exemplar o artigo “The Last Betrayal of Machado de Assis: *Memorial de Aires*”, de John Gledson (na revista *Portuguese Studies*, n. 1, pp. 121-50, 1985), publicado em português como capítulo, intitulado “*Memorial de Aires*”, do volume de ensaios *Machado de Assis: Ficção e história* (Trad. de Sônia Coutinho. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Paz e Terra, 2003, pp. 247-92).

3 Alfredo Bosi, *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999, p. 138.

Aqui seria oportuno propor ao leitor que ponha em ação aquilo a que Coleridge chamou, no início do século XIX, *suspension of disbelief*. Suspenda momentaneamente o descrédito, leitor amigo, ou seja, disponha-se a acreditar que o livro que tem em mãos é, de fato, o diário de um diplomata brasileiro aposentado, dono de invejável cultura, que observa o pequeno mundo à sua volta e o comenta. Se, por um lado, a erudição do conselheiro Aires lhe permite trazer para o seu diário a literatura do cancionero geral da Idade Média portuguesa, de Dante e de Shakespeare, ou a ópera de Verdi, sua lucidez quanto ao momento histórico em que se insere é espantosa e lhe possibilita, por entre as tramas do texto, observar e analisar as condições espaciais e temporais em que vive.

Começemos pelo começo: as epígrafes. A primeira citação é tomada a Joham Zorro, jogral dos Cancioneiros Velhos, de uma de suas barcarolas (cantigas de temática marítima), posta na voz de um eu lírico masculino, possivelmente o rei: “Em Lixboa, sobre lo mar,/ Barcas novas mandey lavarar...”. Seria, é evidente, segundo José Paulo Paes, o discurso de Tristão, “que vem de Lisboa buscar esposa no Brasil”.⁴ Na segunda, “Para veer meu amigo/ Que talhou preito comigo,/ Alá vou, madre”, em diálogo claro com a anterior, sugere Paes que Machado extrai da cantiga de amigo do rei d. Dinis um possível discurso de Fidélia, com que o autor “avisa” ao leitor que a jovem viúva teria desde o início a intenção de deixar a mãe postiça, d. Carmo, e contrair novas núpcias. Trairia simultaneamente a expectativa da boa senhora de a ter ao pé de si até a morte e a memória do marido morto, uma vez que teria feito uma promessa (ou firmara um propósito) de não voltar a se casar.

4 José Paulo Paes. “Um aprendiz de morto”. In: _____. Gregos e baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 28.

As epígrafes seriam uma espécie de índice das maquinações de Tristão e Fidélia. No universo da ficção machadiana, quem nos autoriza a essa interpretação é o narrador-editor de *Esau e Jacó* (e, por trás dele, o autor Machado de Assis), que faz uma breve e contundente preleção sobre a utilidade das epígrafes: são elas “um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro”.⁵ E, no entanto, pode ser que as epígrafes não sejam uma insinuação das intenções das personagens, do comportamento talvez fingido dos dois jovens, mas um par de lunetas que simplesmente apontam para o desfecho do enredo. Se são colhidas à literatura portuguesa, isto, é claro, tem a ver com o próprio enredo, mas também com o fato de que é a literatura de Portugal um dos mais frequentados universos alusivos na ficção de Machado.

Na anotação de 12 de janeiro de 1888, há uma referência importante, ainda que feita quase em passant, no início do diário do conselheiro. Comentando a história de Fidélia, cujos pai e sogro eram inimigos políticos, Aires faz uma analogia com *Romeu e Julieta*, imediatamente desconstrói essa parecença e chega mesmo a aventar a hipótese de que as famílias Capuleto e Montecchio não tenham jamais existido, a não ser na imaginação de Shakespeare. Ora, ao leitor atento não escapará a inferência de que, ao duvidar da existência mesma de Romeu e de Julieta, o narrador desqualifica, pela raiz, a possível semelhança entre a fidelidade de um ao outro e a fidelidade de Fidélia ao primeiro marido, agora falecido. Por outro lado, pode ser também que essa espécie de desqualificação dos namorados de Verona tenha meramente o propósito realista e terra a terra de ensejar o comentário que faz no parágrafo seguinte sobre a realidade do Brasil senhorial, em que os ódios atravessam gerações. Ou seja: Romeu e Julieta podem não existir, “salvo na tradição

5 Trata-se da abertura do capítulo XIII de *Esau e Jacó*.

ou na cabeça de Shakespeare”, pois que representam um ideal que a realidade (pelo menos esta de que fala o conselheiro) teima em desmentir: “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”. E acrescenta, também em passant: “Eu, se fosse capaz de ódio, era assim que odiava; mas eu não odeio nada nem ninguém — *perdono a tutti* como na ópera”.

A “ópera” é o *Ernani*, de Verdi, libreto de Francesco Maria Piave, sobre o drama romântico de Victor Hugo, *Hernani ou l'honneur castillan*. Um resumo do entrecho talvez seja oportuno: na Espanha do início do século XVI, João de Aragão, gentil-homem em desgraça, refugia-se nas montanhas e se torna um fora da lei, sob o nome de Ernani. Apaixonado por d. Elvira, é correspondido por ela, que, no entanto, está prometida a outro fidalgo, Rui Gomes de Silva. O rei, Carlos I, também ama a jovem. Depois de mil peripécias, em que a “honra castelhana” do título da peça-fonte é demonstrada em situações rocambolescas, o rei descobre uma conspiração que contra ele engendram Ernani e Gomes de Silva, unidos passageiramente para combater aquele que consideram inimigo comum. Recém-eleito imperador do Sacro-Império Romano-Germânico, com o título de Carlos V, o monarca resolve começar o novo reinado com um ato de misericórdia e perdoa a todos. Revelada a identidade de Ernani, o rei lhe concede a mão de Elvira, mas Gomes de Silva, que firmara com o rapaz um pacto de honra (o rapaz, poupado pelo rival quando refugiado em sua casa, pusera a própria vida à disposição do fidalgo), vem sinistramente exigir-lhe o cumprimento da palavra. Ernani se mata, e d. Elvira cai prostrada sobre o corpo já sem vida do amado.

Ora, este Aires, que diz perdoar a todos, como numa atitude geral perante a humanidade, sinaliza desde aí a

postura de observador imparcial, ou de magistrado, que quer que lhe reconheçamos na história que vai contando através das anotações do seu memorial. Carlos I da Espanha, ao se tornar Carlos V, renuncia à paixão por d. Elvira e se alça à posição arbitral de alguém que, surgindo diante dos demais como se fosse o próprio Carlos Magno (a cena se passa na cripta onde está enterrado esse imperador, de onde d. Carlos ouve a trama dos conspiradores), é capaz de exercer sobre os traidores a generosidade do seu perdão (ato III, última cena). Assim, Aires, por analogia sutilmente insinuada na narrativa, se apresenta desde o início da história como alguém em posição semelhante — patriarcal, no vocabulário do Brasil colonial e pós-colonial. Além disso, nem sabemos ainda do seu velado desejo em relação a Fidélia e já somos, de viés, prevenidos de que ele desistirá desse desejo, assim como o imperador desiste de d. Elvira.

Digna de nota é também a referência a Dante, inserida, de modo gratuito (à primeira vista), na explicação do sobrenome e do título nobiliárquico da família de Fidélia. Na anotação de 11 de fevereiro de 1888, depois de conjecturar sobre o prenome da viúva Noronha, sugerindo uma possível homenagem a Beethoven (que compôs uma única ópera, intitulada, precisamente, *Fidélío*), o conselheiro se põe a indagar-se sobre “o nome da família, que serve ao título nobiliário, Santa Pia”, que também não acha entre os das santas da Igreja, acrescentando: “a única pessoa que conheço, assim chamada, é a de Dante: *‘Ricorditi di me, che son la Pia’*”. Ora, não seria necessário recorrer a Dante para explicar o nome, familiar, ao menos na forma masculina, no Ocidente cristão, sobretudo se levarmos em conta que, em 1888 (data da anotação no diário), o papa Pio IX morrera havia somente dez anos. A Pia de Dante entra com algum propósito específico, que, para José Paulo Paes, seria o de indiciar o caráter infiel de Fidélia (releve-se o jogo de palavras), pois que

o verso citado é uma passagem do canto v do Purgatório, a qual diz respeito a Pia del Guastelloni. Viúva, Pia casou-se de novo, mas o segundo marido, suspeito de ela manter uma ligação adúltera, mandou-a matar. Temos aqui associados, portanto, os motivos da viuvez, do segundo casamento e da traição.⁶

Isto que afirma o crítico paulista como se fosse um fato é, na verdade, uma das versões da possível biografia da personagem histórica, à qual se acredita que Dante esteja dando voz em seu poema. Supondo-se que era, de fato, Pia dei Guastelloni a personagem real que Dante transpõe para o seu “Purgatório”, deve-se levar em conta que ela, casada em primeiras núpcias com Baldo dei Tolomei, casou-se, depois de viúva, com Nello dei Pannocchieschi, que, segundo alguns relatos, teria mandado atirá-la de uma janela, porque queria contrair novas núpcias com uma jovem mais rica. Mesmo que a personagem real tivesse sido morta por adultério, a de Dante jamais afirma isso. A referência, mais uma vez, diz e desdiz, aponta e desaponta, ilumina e obscurece a “verdade” sobre a personagem Fidélia. É, mais uma vez, um recurso narrativo que fortalece a ambiguidade do texto: tudo pode ser que sim, mas pode ser também que não.

Passemos agora ao outro aspecto que no início desta introdução nos dispusemos a examinar, a saber, a maneira “oblíqua e dissimulada”, e nem por isso menos contundente, com que o nosso autor trata a realidade do seu tempo.

No romance, Portugal é uma presença sobredeterminante, a partir justamente das epígrafes tomadas ao cancionero medieval, a estender uma sombra espectral e ameaçadora sobre o casal Aguiar. Não há (como aliás em toda a ficção machadiana) as personagens portuguesas típicas do romance naturalista brasileiro contemporâneo

6 José Paulo Paes, op. cit., p. 21.

aos de Machado (como o João Romão, de *O cortiço*, a d. Carolina, de *Bom crioulo*, ou o Francisco Teodoro, de *A falência*), conquanto fique subentendido que o pai de Tristão veio para o Brasil com o fito de fazer fortuna, retornando à terra natal para nunca mais voltar, uma vez conquistada a abastança pretendida. Esse modelo do “brasileiro”, ou seja, do português de torna-viagem (de que é exemplo o primo Basílio, do romance homônimo de Eça de Queirós), embora não desprezível, é apenas esboçado no *Memorial de Aires*, e é também, em certa medida, qualificado.

Mas o fato é: Portugal, pode-se afirmar, é bem mais do que uma referência espacial e adquire a importância de uma espécie de personagem fantasmática e onipresente. A ideia de tratar espaços como personagens não é novidade, desde as análises do New Criticism de romances naturalistas e neonaturalistas, como *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, e *A selva*, de Ferreira de Castro. Nesse tipo de romance, habitualmente o espaço é de tal maneira determinante do comportamento das personagens humanas, que chega a se equiparar a elas, indo além da função de representação concreta do meio, um dos elementos da famosa fórmula de Taine (raça, meio e momento). No sutil *Memorial de Aires*, em tudo oposto à estética da cor forte dos naturalistas, Portugal se impõe como personagem não por ser determinante de comportamentos, mas por figurar como força sobredeterminante, que catalisa, desde as epígrafes, toda a energia do romance. Aqui se entende “sobredeterminação” no sentido filosófico, como a determinação provocada por uma causa de nível superior às causas imediatas aparentes. No *Memorial*, essa causa de nível superior é Portugal.

Chama atenção que a antiga metrópole tenha tamanha centralidade em um romance brasileiro cuja ação se situa às vésperas da proclamação da República, ou seja, em um momento supostamente de consolidação,

no processo de construção da ex-colônia como nação. A relação das personagens com o papel desempenhado por Portugal no romance é a um só tempo doce e amarga: se por um lado há um laço sentimental forte, radicado nos vínculos de parentesco sanguíneos e afetivos, na história compartilhada, por outro há um ressentimento igualmente marcante, fruto da consciência da assimetria das trocas, da espoliação reiterada. Nesse sentido, a relação de Tristão com os pais postiços — marcada pelo carinho, mas não impeditiva de que aquele subtraia a estes o consolo da sua velhice — reproduz, em alguma medida, no âmbito privado, o pacto colonial celebrado por trezentos anos na esfera pública. O pior, contudo, é que esse flagrante da realidade brasileira não diz respeito apenas ao passado ou ao presente da narrativa. Uma vez que a escrita do romance tem lugar já em pleno período republicano, a localização da ação em 1888 e 1889 reveste todo o enredo de um caráter teleológico; em outras palavras, faz com que tudo o que acontece ali ganhe o sentido de embrião do que aconteceria mais tarde. Não é, portanto, apenas da vigência do pacto colonial no passado e no presente da narrativa que o romance trata, mas da sua vigência no presente e no futuro da narração.

Lembre-mos de que o *Memorial de Aires*, ou seja, o período que o autor Machado de Assis resolveu extrair e dar a público do diário de sua personagem, o diplomata aposentado José Marcondes Aires, é o que vai de 9 de janeiro de 1888 a agosto ou setembro (a última anotação é “Sem data”) de 1889. Engloba, portanto, a abolição e chega a três (ou dois) meses apenas antes da proclamação da República. Nem por isso, porém, se trata de um libelo abolicionista e, muito menos, republicano.

Se a abolição da escravidão enseja o ato “generoso” de Fidélia, inspirada por Tristão, de doar a fazenda herdada do pai aos escravos libertos, a leitura atenta indicará a

perfeita consciência do narrador Aires (e, por trás dele, a do autor Machado) de que o ato é na verdade de uma crueldade atroz, constituindo-se como consumação de um abandono dos libertos à própria sorte. Veja-se a anotação no diário do conselheiro:

Se eles não têm de ir viver na roça, e não precisam do valor da fazenda, melhor é dá-la aos libertos. Poderão estes fazer a obra comum e corresponder à boa vontade da sinhá-moça? É outra questão, mas não se me dá de a ver ou não resolvida; há muita outra cousa neste mundo mais interessante. [1889, 15 de abril]

O narrador se esquivava ao julgamento e o faz de maneira quase cínica, mas o registro no diário põe o leitor em estado de alerta, que é, diga-se de passagem, o único estado em que pode e deve ficar o leitor machadiano, para melhor fruição de seus textos. Mais alerta ainda, porque bem antes de ocorrer a doação das terras de Santa Pia aos libertos, o barão, pai de Fidélia, julgando os escravos como sua legítima propriedade, não reconhecera na Coroa brasileira o direito de libertá-los (anotação de 10 de abril de 1888). Antes que isso ocorra, toma ele próprio a iniciativa de conceder-lhes a liberdade, o que se configura como atitude que retrata com fidelidade a ética senhorial do Brasil do seu tempo.⁷

Acreditamos ter valido a pena fazermos a nossa *suspension of disbelief*. Afinal, fingir que o *Memorial de Aires* é um inofensivo livro de memórias de um diplomata aposentado que conta cerca de vinte meses do que se pas-

7 Veja-se *Machado*, de Silviano Santiago (São Paulo: Companhia das Letras, 2016). Nesse livro, Santiago identifica no histórico (e não ficcional) segundo barão de São Clemente a iniciativa que teria inspirado o nosso autor a atribuir ao ficcional (e não histórico) barão de Santa Pia.

sa à sua volta, no Rio de Janeiro no fim do Império, nos dá um testemunho da violência da realidade social brasileira, prestes a entrar na República. O discreto Machado de Assis sabe bem dar o seu recado.

Esta edição tomou como base o texto da primeira, única conhecida pelo autor, publicada em 1908 por H. Garnier, Livreiro Editor. Como apoio para a tomada de decisões, também foram compulsadas as da Comissão Machado de Assis (1975) e de Adriano da Gama Kury (1988).

Cumprе informar ao leitor, rapidamente, os critérios de estabelecimento de texto adotados.

A ortografia foi atualizada, conforme o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, em vigor no Brasil desde 10 de janeiro de 2009. No entanto, nos casos em que os dicionários atuais consignam uma forma dupla de grafia (como em “céptico”/“cético”, “conjectura”/“conjetura”, “respectivo”/“respetivo”), preferiu-se aquela utilizada pelo autor, que, no caso de “invetivar” (forma não consignada nos dicionários), parece trabalhar por analogia com “respectivo”. Quanto a “aspecto”/“aspeto” e “coisa”/“cousa”, respeitou-se a oscilação do autor entre as duas formas.

Como em vários outros escritos seus, Machado de Assis dá preferência ao uso da preposição “até” seguida de outra preposição, “a”, como era e é comum em Portugal, (“desde as sopinhas de leite até aos capotinhos de lã”), embora eventualmente suprima a segunda preposição (“Ela foi descendo até o portão”).

Foram respeitadas algumas especificidades da escrita de Machado de Assis, como o emprego particular da flexão do advérbio “meio” (“meia doente”) e o uso da regência indireta quando deveria ser direta (“Fidélia não voltou ao Flamengo, apesar da promessa que D. Carmo lhe fez fazer”). Outra curiosidade da escrita machadiana

presente no *Memorial* é a oscilação entre o emprego e o não emprego de artigo definido antes de nome próprio (“logo depois aceitava a ponta da conversação que ele lhe dava, acerca da Fidélia ou do Tristão”; “marcou-se o dia do casamento de Tristão e Fidélia”).

É possível que o maior problema no estabelecimento de textos escritos no século XIX seja o da pontuação. Ao preparar esta edição, optou-se por uma política a meio caminho entre uma atualização radical, de acordo com as normas vigentes, e o respeito à pontuação de Machado de Assis, que, aliás, era a comumente aceita no século XIX no Brasil e em Portugal. Para citar dois exemplos: manteve-se a vírgula antes da aditiva “e” precedendo verbos cujo sujeito é o mesmo da oração anterior (“Calou esse ponto, e foi mais discreta que ele”), assim como não se introduziu vírgula antes da aditiva “e” precedendo sujeito diferente (“O barão recusou a pés juntos e o desembargador dispunha-se a voltar para a Corte”).

Também foram respeitadas idiossincrasias como a alternância do uso e não uso de vírgula antes de oração consecutiva (“a viúva acompanhou o recém-chegado com tal gosto e discrição, que ele acabou pedindo-lhe que tocasse também”; e “contou-me anedotas de seu tempo de menina e moça, com tal desinteresse e calor que me deu vontade de lhe pegar na mão”). Convém assinalar que, nos casos de elipse do verbo, inseriu-se vírgula apenas quando essencial à clareza: (“Repliquei que a razão do dissentimento vinha de ser eu velho e ele, moço”). Do mesmo modo, também foram inseridas vírgulas para sinalizar a ocorrência de hipérbato (“A ausência, contam que não seja longa”). Quando se considerou que a vírgula (ou a ausência dela) comprometia o bom entendimento do texto, não se hesitou em intervir, como ocorreu no caso de vírgulas precedendo orações adjetivas restritivas (suprimidas) e de falta de vírgulas precedendo orações adjetivas explicativas (inseridas).

Em todos os casos em que assim constava no texto-fonte, foi mantida a grafia de numerais por extenso, que é o uso predominante na prosa do autor. Adotou-se esse procedimento pelo mesmo motivo pelo qual se mantiveram em língua estrangeira os vocábulos assim escritos na primeira edição, por acreditar-se que tudo isso contribuiu para aquilo que se poderia chamar de “atmosfera textual” machadiana.

Memorial de Aires

*Em Lixboa, sobre lo mar,
Barcas novas mandey lavrar...
Cantiga de JOHAM ZORRO¹*

*Para veer meu amigo
Que talhou preyto comigo,
Alá vou, madre.
Para veer meu amado
Que mig'a preyto talhado,
Alá vou, madre.
Cantiga d'el rei DOM DENIS²*

1 O poeta Joham Zorro viveu no século XIII. Sabe-se muito pouco de sua biografia, a não ser que teria produzido no reinado de d. Dinis e teria escrito cantigas de índole popularizante, das quais cerca de apenas dez chegaram até o presente.

2 D. Dinis, o Lavrador (1261-1325), foi o sexto rei de Portugal. É o autor das cantigas reunidas no chamado *Cancioneiro de d. Dinis*, destacando-se entre elas as “de amigo”, isto é, aquelas em que o eu lírico é feminino.

Advertência

Quem me leu *Esau e Jacó* talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazes do ofício escrevia o *Memorial*,¹ que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis”.²

Referia-me ao conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o *Memorial*, achou-se que a parte relativa a uns dous anos (1888-9), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões — pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra — nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia.

M. de A.

1 Trata-se do *Memorial* do conselheiro Aires, personagem de *Esau e Jacó* (1904), o oitavo romance publicado por Machado de Assis, do qual teria sido extraído o material para o presente livro.

2 A barca de Petrópolis saía do antigo largo da Prainha, atual praça Mauá, no centro do Rio de Janeiro, e atravessava a baía de Guanabara até o Porto Mauá (hoje Magé), onde se pegava um trem de cremalheira para subir a serra até Petrópolis, cidade em que a elite fluminense costumava passar o verão.

1888

1888

9 de janeiro

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

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

Cinco horas da tarde

Recebi agora um bilhete de mana Rita, que aqui vai colado:

9 de janeiro

Mano,

Só agora me lembrou que faz hoje um ano que você voltou da Europa aposentado. Já é tarde para ir ao cemitério de São João Batista,¹ em visita ao jazigo da família, dar graças pelo seu regresso; irei amanhã de manhã, e peço a você que me espere para ir comigo. Saudades da

Velha mana,

Rita

Não vejo necessidade disso, mas respondi que sim.

10 de janeiro

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, 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.

1 O cemitério São João Batista, inaugurado em 1852, localiza-se no bairro de Botafogo, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

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

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

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

Já perto do portão, à saída, falei a mana Rita de uma senhora que eu vira ao pé de outra sepultura, ao lado esquerdo do cruzeiro, enquanto ela rezava. Era moça, vestia de preto, e parecia rezar também, com as mãos cruzadas e pendentes. A cara não me era estranha, sem atinar quem fosse. E bonita, e gentilíssima, como ouvi dizer de outras em Roma.

— Onde está?

Disse-lhe onde estava. Quis ver quem era. Rita, além de boa pessoa, é curiosa, sem todavia chegar ao superlativo romano. Respondi-lhe que esperássemos ali mesmo, ao portão.

— Não! Pode não vir tão cedo, vamos espí-la de longe. É assim bonita?

— Pareceu-me.

Entramos e enfiamos por um caminho entre campas, naturalmente. A alguma distância, Rita deteve-se.