

Assinaturas ficcionais em Machado de Assis: o caso do Conselheiro Aires

1. INTRODUÇÃO

A obra de Machado de Assis é, muitas vezes, dividida em duas fases distintas, sendo o romance charneira *Memória póstumas de Brás Cubas*, publicado em folhetim em 1880 e em livro em 1881. Uma das características comuns aos livros que se integram na chamada segunda fase é a atribuição da sua autoria a uma figura ficcional. É o que acontece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em que o autor é Brás Cubas que, depois de morto, teria decidido escrever as suas memórias, em *Dom Casmurro* – Bento Santiago, já velho e sozinho, decide «deitar ao papel as reminiscências que [...] vierem vindo» (*Dom Casmurro*) – e em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, em que a autoria é atribuída ao Conselheiro Aires. A única exceção é *Quincas Borba*, do qual Machado se apresenta como autor.

Os cinco romances finais de Machado de Assis são, então, atribuídos a quatro autores diferentes, sendo de admitir que haja uma relação de «co-implicação»¹ entre o nome de quem assina e o livro que escreve, que justificaria, aliás, a atribuição da autoria a diferentes pessoas, mesmo que ficcionais. Como afirma Fernando Pessoa, autor que imputa grande parte da sua obra a diferentes pessoas e que reflecte sobre esse processo de atribuição, introduzindo a divisão entre obra ortónima e heterónima², a única razão para se escreverem vinte livros diferentes seria escrever como vinte homens diferentes, o que significaria que o escritor é vinte homens diferentes³. Ou seja, porque uma pessoa escreve como várias diferentes justifica-se que escreva vários livros; e, se escreve como pessoas diferentes, então é porque deve ser várias pessoas, como se a forma de escrita fosse reveladora da personalidade individual. O livro seria expressão da índole do seu autor, numa concepção herdada do Romantismo.

¹ É a expressão usada por António Feijó, a propósito da obra de Fernando Pessoa («Prefácio», p. 13).

² F. Pessoa, «Tábua bibliográfica», p. 227.

³ F. Pessoa, «Nothing worth expressing», pp. 241-242.

O Conselheiro Aires é, dos autores ficcionais machadianos, o único a quem é atribuída a escrita de mais do que um livro, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*. A sua intervenção em cada um deles é, no entanto, distinta: em *Esaú e Jacó*, Aires surge como personagem e a autoria do livro é-lhe imputada na Advertência que o inicia e que compõe a sua moldura ficcional, sendo a narração entregue a um terceiro; no *Memorial de Aires*, Aires escreve um diário, em nome próprio, e surge, no livro, como autor e como personagem do que vai narrando.

O que pretendo, neste texto, é verificar se a unidade autoral nestes dois romances permite identificar «um estilo próprio e um modo de escrever»⁴ do Conselheiro Aires, que se consubstanciaria num projecto literário próprio, autónomo relativamente aos dos outros autores ficcionais machadianos e ao do próprio Machado de Assis. Isto é, se a «feição» de cada um dos livros (a expressão é a da Advertência de *Helena*, de que Abel Barros Baptista⁵ se serve ao enunciar o problema) é uma forma de assinatura, pelo que cada um dos livros só poderia ter o autor que lhe é atribuído.

Face à moldura ficcional de *Esaú e Jacó* e de *Memorial de Aires*, consubstanciada nas respectivas advertências, tentarei caracterizar o Conselheiro Aires face a Machado de Assis. Poderão os livros que lhe são atribuídos ser entendidos como escritos por um heterónimo de Machado de Assis? E os escritos por Brás Cubas ou Bento Santiago – podem ter também esse estatuto? O que singulariza o Conselheiro Aires perante Brás Cubas ou Bento Santiago? O que caracteriza um autor ficcional e como se distingue de um heterónimo? Colocada e analisada a questão em termos teóricos, passarei à análise das características de estilo e de linguagem que permitirão (ou não) distinguir o Conselheiro Aires dos dois outros autores ficcionais machadianos e do próprio Machado de Assis.

2. AIRES - UM HETERÓNIMO DE MACHADO DE ASSIS?

⁴ N. Amado, *Ricardo Reis*, p. 17.

⁵ A. B. Baptista, *Autobiografias*, p. 334.

O conceito de heteronímia tem sido discutido e problematizado a partir da obra de Fernando Pessoa, um autor que expressamente reconhece, em si, a existência de várias personalidades⁶, que justificam a escrita e a atribuição da autoria do que escreve a pessoas diferentes. Distingue-se do conceito de pseudonímia, na medida em que o heterónimo é como uma pessoa verdadeira – Pessoa atribui datas de nascimento e uma história de vida a cada um dos seus heterónimos⁷ –, enquanto um pseudónimo é apenas um nome, «desprovido de outra pessoa, verídica ou fictícia»⁸. Como refere Maria Augusta Babo, «[o] pseudónimo é o nome que mascara o verdadeiro, é um falso nome, um disfarce», enquanto um heterónimo se constitui como um nome que é conferido em função de um processo de escrita – uma poética própria equivale a um nome⁹. Assim, os heterónimos podem ser reconhecidos pela leitura¹⁰, sendo, como Pedro Sepúlveda refere, a questão da heteronímia um problema também editorial¹¹. A assinatura por um heterónimo reflecte um modo de escrita próprio e unifica os textos escritos por cada um, que deverão ser integrados num conjunto mais vasto – um livro –, distinto do dos demais. A heteronímia reflecte diferentes personalidades, que se unificam em livros distintos, assinados por cada um dos autores. A própria existência de uma assinatura permite a distinção entre heterónimo e pseudónimo, uma vez que no pseudónimo o autor fica anónimo, sob um nome falso que rasura a sua assinatura. Já na heteronímia, o nome inventado e o nome verdadeiro coexistirão, «o inventado ganhando realidade, e o verdadeiro parecendo ficcionalizar-se».¹²

A distinção entre o conceito de heteronímia e o de autor ficcional é, creio, mais complexa. Em ambos os casos institui-se uma assinatura suplementar entre o autor e os leitores, visto que tanto o autor ficcional como o heterónimo são convocados pelo autor real, e assinam em nome próprio. Mas se a assinatura

⁶ «Variety is the only excuse for abundance», diz Pessoa em «Nothing worth expressing», p. 241.

⁷ F. Pessoa, «Carta a Adolfo Casais Monteiro», p. 279.

⁸ A. B. Baptista, «Razão de se publicarem os heterónimos ortonimamente», p. 84.

⁹ M. A. Babo, «Pessoa e os nomes próprios», p. 44.

¹⁰ A. B. Baptista, «De espécie complicada», pp. 39-41.

¹¹ P. Sepúlveda, *Os livros*, p. 75.

¹² F. Cabral Martins e R. Zenith, «Prefácio», p. 19.

de Machado aparece nos livros a par da dos autores ficcionais desde o momento fundador, no caso de Pessoa, a aposição do seu nome ao lado do dos heterónimos é apenas pensada retroactivamente, no plano editorial que envia a João Gaspar Simões em 28-7-1932, onde refere explicitamente que a obra heterónima deve ser publicada sob o seu nome, Fernando Pessoa.¹³

Adicionalmente, os heterónimos, no caso de Pessoa pelo menos, não são independentes do seu processo de criação¹⁴. Mesmo que cada um deles «possua uma 'individualidade completa' e exista, portanto, fora da pessoa do autor que o fabrica, a individualidade que possui não é independente do processo de fabrico e não existe fora do drama em que é fabricado»¹⁵. Já a construção dos autores ficcionais machadianos é apenas textual, seja pelo processo de devolução de assinaturas resultante das advertências, seja pela história narrada nos livros de que são autores. Cada um tem uma história, são pessoas independentes umas das outras, com características psíquicas próprias que se reflectem no seu estilo de escrita, mas não são construídos uns em função dos outros. Ainda que possam ser todos reconduzidos à figura de Machado, que os criou, é na tensão entre a sua instituição por Machado de Assis e o não apagamento de Machado que eles se constituem.

O lugar escolhido por Machado de Assis para a assunção de uma relação entre si e os seus autores ficcionais é o paratexto dos livros, seja o prólogo à quarta edição¹⁶ de *Memória póstumas de Brás Cubas* ou as advertências de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*¹⁷. O papel que Machado reivindica para si, nestes momento paratextuais, pode ser equiparado ao de um editor dos mencionados textos, tanto no conjunto de que é autor o Conselheiro Aires, como no prólogo à quarta edição de *Memória póstumas de Brás Cubas*, quando afirma acerca da publicação em livro: «corrigi o texto em vários lugares. [...]

¹³ *Ibidem*, p. 18.

¹⁴ Nuno Amado afirma, «[a] heteronímia deve ser entendida como um Todo orgânico» (*Ricardo Reis*, p. 219).

¹⁵ N. Amado, *Ricardo Reis*, p. 21.

¹⁶ A última edição publicada em vida de Machado, em 1889, é conhecida como a quarta, apesar de ser a terceira em livro, por se considerar a primeira a edição em folhetim, na *Revista Brasileira*, entre 15 de Março e 15 de Dezembro de 1880. Por ser essa a designação adoptada pelas edições de referência ("Prólogo da quarta edição"), é também a que uso neste texto.

¹⁷ Em *Dom Casmurro*, não há qualquer prólogo ou advertência prévia.

emendei ainda alguma cousa e suprimi duas ou três dúzias de linhas»¹⁸, tarefas todas elas compatíveis com o trabalho editorial.

Mais do que esta função editorial que Machado assume, o aspecto que merece destaque no jogo que as advertências desenham é a questão da instituição das assinaturas e o seu significado em termos de responsabilidade pela obra que assinam. A propósito de Pessoa, a questão é posta por Pedro Sepúlveda, que destaca a função dos heterónimos enquanto «assinaturas de autoria»¹⁹, secundarizando a personalidade própria que os distinguiria uns dos outros, «adquirida» (é a palavra usada por Sepúlveda) nos textos. A ênfase recai, creio, de acordo com Sepúlveda, na assinatura de textos: é a assinatura que os unifica e que permite o reconhecimento de uma função autor²⁰ – no mesmo sentido, Fernando Cabral Martins e Richard Zenith afirmam que «[c]ada texto muda segundo a atribuição dele a um autor (por exemplo significa coisas diferentes se for assinado por Alberto Caeiro ou Álvaro de Campos)»²¹. Isto é, dentro de uma ideia de conjunto que é a obra de Pessoa, de que faz parte a própria criação dos heterónimos, cada heterónimo, assinando uma parte específica do todo, individualiza essa sua parcela do conjunto, sem perder, no entanto, a integração do todo – nas palavras de Sepúlveda, a atribuição autoral permite uma organização que «pudesse definir o sentido de cada parte por relação com uma certa figura autoral e apresentá-la enquanto coleção de livros».²²

Para Machado, a questão da assinatura põe-se em termos diferentes. Se, para Pessoa, a questão é a da distinção da assinatura em função da autoria, sendo as formas próprias de escrever de cada um dos heterónimos que justificam a assinatura diferente, em Machado a questão da assinatura põe-se, sobretudo, quanto ao problema de saber quem responde pela obra – cada um dos autores ficcionais? Machado de Assis? Tal como explica Abel Barros Baptista, «a assinatura do romancista estabelece a paternidade do livro,

¹⁸ Machado de Assis, *Memórias póstumas*, p. 107.

¹⁹ P. Sepúlveda, *Os livros*, p. 248.

²⁰ Ver M. Foucault, *O que é um autor?*

²¹ «Prefácio», p. 24.

²² P. Sepúlveda, *Os livros*, p. 75.

determina a propriedade, identifica o sujeito imputável destinatário da exigência de resposta»²³, ou seja, aquele que responderá pelo livro e poderá explicar o que é que ele significa. Mas o complexo jogo de assinaturas autorais estabelecido por Machado de Assis, atribuindo a autoria a personagens ficcionais, faz com que nem Machado nem essas personagens (ficcionais e, portanto, inimputáveis) assumam qualquer responsabilidade pelo que é dito nos livros. Vejamos as advertências.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no prólogo à quarta edição, Machado remete a resposta à questão de Capristano de Abreu, «As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?», para a que seria a do próprio Brás Cubas – «Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas...»²⁴. Brás Cubas, por seu turno, ao intervir no prólogo «Ao leitor», recusa dar qualquer resposta, responsabilizando o leitor por todas as leituras que do texto faça²⁵, e despedindo-se com um definitivo «adeus», que pretende marcar o seu abandono do texto, deixado exclusivamente ao leitor.

Já as advertências de *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires* têm de ser lidas em conjunto, e constituem a moldura ficcional que permite a caracterização destes livros como tratando a «história de um editor que encontra os cadernos de um diplomata que registra em seu diário íntimo a vida de seus conhecidos»²⁶. As advertências são assinadas por «M. de A.» (em rigor, assina apenas a de *Memorial de Aires*, mas, nesta, reconhece a autoria também da de *Esaú e Jacó*), que dará forma aos dois conjuntos narrativos deixados pelo Conselheiro Aires, nos quais este contava a vida de alguns seus conhecidos e a sua própria, desempenhando, admite-se, uma função que pode ser descrita como de editor destes livros.

Os dois conjuntos distinguem-se por um deles ser composto por seis «cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão [...] [com] o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos em tinta

²³ A. B. Baptista, *Autobiografias*, p. 271.

²⁴ Machado de Assis, *Memórias póstumas*, p. 107.

²⁵ «Acrece que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nêlo o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos [...]» (Machado de Assis, *Memórias póstumas*, p. 109).

²⁶ D. Cruz, *O éthos*, p. 263.

encarnada», e o outro por um único volume, com o título *Último*²⁷. Em *Último*, a narração foi entregue a um narrador onisciente, e o Conselheiro Aires, além de identificado como autor, aparece nele como personagem. O editor escreveu apenas a advertência, onde informa ter decidido mudar o título ao volume antes de o publicar: de *Último* passa a *Esaú e Jacó*, nomes citados uma vez por Aires²⁸. *Último* (ou *Esaú e Jacó*) foi, portanto, deixado pelo Conselheiro Aires na sua forma final, pronto a ser publicado.

O mesmo não teria acontecido com *Memorial de Aires*, também de acordo com a advertência desse romance. Aí, o editor teria tido de intervir mais profundamente, «decoando», «desbastando» e «estreitando» (são os três verbos usados por M. de A. na advertência) o que dos cadernos constava, de modo a conseguir uma «narração seguida [...] conservando só o que liga o mesmo assunto»²⁹. Pegando «na parte relativa a uns dous anos (1888-1889)» constante dos seis cadernos deixados por Aires, M. de A. altera-os de modo a que seja contada uma história (a narração seguida do que liga o mesmo assunto). Fá-lo, no entanto, mantendo a forma de diário, ao contrário do que havia acontecido em *Esaú e Jacó*³⁰. O *Memorial de Aires* é, em qualquer caso, diferente do memorial citado e transcrito em *Esaú e Jacó* e dos seis cadernos deixados por Aires, visto que no primeiro há intervenção de um editor e no segundo não há intervenção de ninguém mais, além do Conselheiro Aires, seu autor. Aliás, se, como se diz na advertência de *Esaú e Jacó*, a intervenção do editor se limitou aí à alteração do título do livro, a própria utilização que nele é feita do memorial é atribuível a Aires, autor ficcional de *Esaú e Jacó*, que terá escolhido o modo como o seu diário de lembranças aparece em *Esaú e Jacó*.

²⁷ Machado de Assis, *Esaú e Jacó*, p. 61 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#0:critical>).

²⁸ A autoria do título é, por esta razão, ainda atribuível ao Conselheiro Aires.

²⁹ Machado de Assis, *Memorial de Aires*, p. 63 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#1:critical>).

³⁰ A advertência refere, quanto ao *Memorial de Aires*, que «[n]ão houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, – nem pachorra, nem habilidade» (*Memorial de Aires*, p. 63, <https://machado.addition.pt/aires.jsp#2:critical>). Poder-se-ia retirar daqui que a forma a que *Esaú e Jacó* obedece resultaria de uma intervenção de M. de A. que, aí, teria tido «pachorra e habilidade» de a redigir na terceira pessoa, enquanto a sua intervenção no *Memorial* teria carecido destas qualidades. Na medida em que na advertência de *Esaú e Jacó* se reconhece ter o caderno que o constitui uma forma diferente dos demais deixados por Aires e se atribui a sua autoria ao Conselheiro Aires, afastamos a hipótese de a transformação de *Esaú e Jacó* numa narrativa na terceira pessoa ser imputável a M. de A.

Sempre que, neste texto, me refira ao memorial³¹, estarei a pensar naquele que é transcrito em *Esaú e Jacó* e que esteve na origem do *Memorial de Aires*.

O problema da transparência entre o manuscrito autoral, encontrado, e o livro tipográfico que se lhe segue e é dado a ler ao leitor³² é expressivamente ilustrado nesta diferença entre o memorial e o *Memorial de Aires*, sendo esta questão, ainda que comum aos dois livros, tratada de maneira diferente em cada um deles. *Esaú e Jacó*, recorrendo à ficção do manuscrito encontrado, mostra-se como uma mera transcrição do livro que foi deixado por Aires, com exceção da escolha do título, expressamente assumida pelo editor, autor da advertência. Já o *Memorial de Aires* quebra expressamente a transparência entre o manuscrito deixado por Aires (o memorial) e o livro que vamos ler. De uma forma ou de outra, as advertências problematizam o que é um livro: mera transcrição do que foi deixado pelo autor, que, em qualquer caso, mostra a impossibilidade de ser uma mera transcrição por ser sempre necessária uma intervenção editorial? Ou um livro que já não é igual ao manuscrito que foi deixado pelo autor, pelo que o regresso ao original é impedido pelo próprio livro, e aquele não chega nunca a poder ser conhecido³³? O memorial funcionaria assim como um arquétipo a que o leitor não poderá ter acesso a não ser truncadamente, ou através das transcrições feitas em *Esaú e Jacó*, ou depois da intervenção do editor, no *Memorial de Aires*. Como refere Abel Barros Baptista: «O livro chamado *Memorial de Aires* resulta de uma *desfiguração*: a 'forma de diário', em vez de atestar a fidelidade do livro ao manuscrito original, representa quer a impossibilidade de imputar o livro a Aires, quer a impossibilidade de rasurar a assinatura de Aires»³⁴. O que se publica foi o que Aires escreveu, mas depois da intervenção do editor, que «desbastou» e

³¹ Em *Esaú e Jacó*, o diário de lembranças de Aires é identificado como *Memorial*, com maiúscula e em itálico. Para facilitar a distinção com o livro *Memorial de Aires*, opto, no entanto, por designá-lo por memorial, com minúscula e sem itálico. Nenhum dos passos transcritos em *Esaú e Jacó* coincide com o *Memorial de Aires* – o que aliás se percebe por cada um dos livros se referir a anos diferentes da vida do Conselheiro Aires.

³² Sobre este assunto, ver as considerações de A. B. Baptista em *Autobiografias*, a propósito do romance epistolar, mas de modo que pode ser aplicável ao motivo do manuscrito encontrado.

³³ Cfr. A. B. Baptista, *Autobiografias*, pp. 253-255.

³⁴ A. B. Baptista, *Autobiografias*, p. 359.

«estreitou», «conservando só o que liga o mesmo assunto»³⁵, pelo que o que se publica já não é exactamente o que Aires escreveu.

A intervenção das duas instâncias a quem cabem decisões sobre o que é o livro – o autor, Aires, e o editor, M. de A. – cinde a figura de autoridade sobre o livro³⁶ e põe, portanto, a autoria em questão. Esta cisão da autoridade, conjugada com o facto de Aires, o suposto autor, estar já morto no momento em que o livro é editado, faz com que ninguém responda totalmente pelo livro, ninguém se responsabilize pelo que nele é dito, questão que perpassa toda a ficção machadiana, sobretudo a da segunda fase. A assinatura dos livros por Machado, o autor real e que se apresenta como autor na capa do livro, implica a sua responsabilidade pelo livro, apesar de recusar qualquer resposta. A única resposta será, então, o que consta dos livros que deixou escritos.

A questão da assinatura dos textos tem, portanto, em Pessoa e em Machado de Assis, contornos distintos, não se limitando em Machado ao problema da correspondência entre um estilo de escrita e um autor, embora este problema não deixe de se colocar também. É nas características próprias, pessoais e com reflexos na escrita, dos autores ficcionais de Machado de Assis, em particular do Conselheiro Aires, que me concentrarei a seguir.

3. AIRES-AUTOR, AIRES-PERSONAGEM

Feita a distinção entre a intervenção de Machado de Assis em *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*, e, por conseguinte, entre o que em cada um dos livros pode ser atribuído ao autor Aires, *Esaú e Jacó* põe o problema suplementar de, nele, Aires-autor não falar em nome próprio, entregando a narração a um terceiro, mas figurar como personagem. Se é certo que Aires aparece no texto como personagem também em *Memorial de Aires*, o facto de, aqui, falar em nome próprio, torna a separação entre autor e personagem menos evidente do que no caso em que a narrativa é feita na terceira pessoa. Adicionalmente, o facto de, em *Esaú e Jacó*, o memorial aparecer ocasionalmente transcrito

³⁵ *Memorial de Aires*. p. 63 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#2:critical>).

³⁶ A. B. Baptista, *Autobiografias*, p. 257.

contribui para acentuar a cisão, uma vez que, aí, o Conselheiro fala em nome próprio.

Esta cisão é a que no capítulo 12 («Esse Aires») de *Esau e Jacó*, onde Aires é apresentado, pode ser vista como os dois planos de actuação do Conselheiro: o exterior, em que o Conselheiro procura sempre o consenso e a unificação dos contrários, e que estaria reflectido no estilo de escrita do narrador onisciente; e o íntimo, em que a sua opinião pode divergir da dos outros³⁷. Este último plano é o da escrita do memorial, aquele em que «não acertava de ter a mesma opinião [que os outros], e valia a pena escrever a sua»³⁸. O diário não se destinará a ser lido por ninguém a não ser pelo seu autor, pelo que, aí, o Conselheiro não terá de agir de acordo com o seu modo exterior de acção, mas pode expor o seu plano íntimo, ou seja, tudo o que não seria dito se se tratasse de um texto a ser lido por terceiros³⁹. Assim, em princípio, no *Memorial de Aires* e no memorial, é este o Conselheiro que se mostra. Em *Esau e Jacó*, de modo diferente, por se narrar uma história destinada a ser lida por terceiros, ela deverá já estar expurgada dos pensamentos que o autor entende serem publicamente inconfessáveis.

Marta Peixoto identifica estes dois planos de actuação com dois níveis narrativos que constituem duas versões de Aires, que escreve, em cada uma delas, «em dois tempos diferentes e de duas diferentes perspectivas»⁴⁰. Como autor do diário, confere «estrutura verbal à sua experiência recente», do ponto de vista de alguém que viveu os acontecimentos que descreve e que estão presentes no enredo narrativo; como narrador que «constrói a sua novela», volta a contar a experiência tida, agora na terceira pessoa e com uma visão distanciada, também temporalmente, de todos os intervenientes. Note-se que os dois planos estão presentes em *Esau e Jacó*, não sendo o íntimo exclusivo do

³⁷ No entanto, tanto o jogo de interlocuções presente no *Memorial de Aires* como o gesto de publicação do memorial em *Esau e Jacó* complicam a lógica da distinção entre o plano exterior e o íntimo. Por um lado, o escrito privado admite vir a ser conhecido de terceiros – cf., por exemplo, a entrada de 12 de Fevereiro de 1889 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#385;critical>); por outro, ao incluir o escrito privado em *Esau e Jacó*, torna público o que seria privado.

³⁸ *Esau e Jacó*, p. 90 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#102;critical>).

³⁹ Marta Peixoto refere que, no seu escrito privado, o Conselheiro está «livre da obrigação social de aquiescer e concordar» («Aires as narrator», p. 81).

⁴⁰ M. Peixoto, «Aires as narrator», p. 82.

Memorial de Aires e o exterior de *Esau e Jacó*. O exterior é também visível no *Memorial de Aires*, uma vez que, aí, Aires aparece também em interação com terceiros, mostrando a faceta de conciliador, muitas vezes calando aquilo que pensa⁴¹ – veja-se, por exemplo, a entrada de 12 de Abril: «Disse-me que daqui a três dias volta para a fazenda, onde me dará hospedagem, se quiser honrá-lo com a minha pessoa. *Agradei e prometi, sem prazo nem ideia de lá ir*. Custa muito sair do Catete. Já é demais Petrópolis»⁴², ou as conversas com Dona Cesária:

Como se falasse da morte do barão de Santa-Pia e da situação da filha, Dona Cesária perguntou se ela realmente não casava. Parece que duvida da viuvez de Fidélia. *Eu não lhe disse que já pensara o mesmo, nem lhe disse nada; não quis trazer a outra à conversação e fiz bem*. Dona Cesária aceitou daí a pouco a hipótese da viuvez perpétua, por não achar graça à viúva, nem vida, nem maneiras, nada, cousa nenhuma; parece-lhe uma defunta. *Eu sorri como devia, e fui ouvir a explicação que me davam de um bluff*. No poker, *bluff* é uma espécie de conto do vigário.⁴³

Helen Caldwell, por sua vez, no prefácio à sua tradução de *Esau e Jacó*, preocupa-se antes com distinguir o Aires-narrador (ou autor, no sentido que lhe tenho vindo a atribuir neste texto) de Machado de Assis e da personagem Aires:

As narrator, Ayres remains rigidly in character: he is always the old diplomat; he is never Machado de Assis. As actor he bears out the character of the narrator. And in a sense the story is his. True, his characters are free agents and autonomous: he only records their acts, words and thoughts; he even defers to the reader in matters of interpretation; but, with each succeeding chapter, the character of Ayres grows clearer, takes on added life and meaning. [...]
The collaboration of the two Ayres is neat and effective.⁴⁴

Caldwell destaca aqui duas coisas: por um lado, a distância entre Aires-autor ficcional e Machado de Assis, autor real; por outro, a semelhança entre Aires-autor e Aires-personagem como representações do que designei como o plano exterior de actuação do Conselheiro em *Esau e Jacó*. Seja como

⁴¹ Cfr. Luiz Roncari, a propósito do *Memorial de Aires*: «O Aires personagem vive a convivência. Aí ele é diplomata, conselheiro, espírito equilibrado, como a própria imagem do 'bom costume'. E o Aires narrador faz as confissões íntimas, sugerindo uma imagem complementar do sensual, maligno e vadio, da 'vadiação'. Esse desdobramento de Aires em personagem e narrador permitiu que as duas vozes, aparentemente opostas como verdade e mentira, se harmonizassem e criassem uma verdade única e complexa» («A alma em compasso», p. 76).

⁴² *Memorial de Aires*, p. 95, ênfase minha (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#93;critical>).

⁴³ *Ibidem*, p. 117, ênfase minha (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#164;critical>).

⁴⁴ H. Caldwell, «Translator's Introduction», pp. vii-viii.

personagem, seja como autor, Aires comporta-se como o velho diplomata, o plano exterior de actuação por excelência, aquele que procura a conciliação. No entanto, como se viu – e a própria Caldwell parece reconhecer⁴⁵ –, é admissível considerar que o ponto de vista de Aires-autor (e conseqüentemente o do narrador) ultrapassa o de Aires-personagem, designadamente porque Aires-autor se permite, através da inclusão de passagens do memorial em *Esaú e Jacó*, revelar neste livro também o seu plano íntimo. Simultaneamente, também no *Memorial*, se vê o plano exterior de Aires em acção.

4. A LINGUAGEM DO CONSELHEIRO

A existência de hábitos de linguagem comuns a Aires-autor e Aires-personagem é afirmada tanto por Caldwell como por Marta Peixoto⁴⁶, salientando esta a preferência de Aires por expressões elípticas e pela ironia, desculpando-se, ocasionalmente, pela inabilidade para explicar o sentido de alguma coisa. Estes hábitos de linguagem são perceptíveis também no *Memorial de Aires*.

Quanto à dificuldade – ou desnecessidade? – de explicar as coisas, veja-se o comportamento dos três actores Aires, em *Esaú e Jacó*, por exemplo a propósito de Flora: (i) Aires personagem não consegue chegar a explicar o que significa Flora ser «uma inexplicável», mesmo quando insistentemente instado a tal⁴⁷; (ii) Aires, autor do memorial, é citado no capítulo 59, por ter nele escrito:

Que o Diabo a entenda, se puder; eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca. Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos. [...] É fantástico, sei; menos fantástico é se eles, destinados à inimizade, acharem nesta mesma criatura um campo estreito de ódio, mas isto os explicaria a eles, não a ela...⁴⁸

⁴⁵ Neste sentido também A. Eulalio, «*Esaú e Jacó*: narrador e personagens», p. 120.

⁴⁶ H. Caldwell, «Translator's Introduction», p. vii; M. Peixoto, «Aires as narrator».

⁴⁷ *Esaú e Jacó*, pp. 121 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#219;critical>), 126 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#238;critical>) e 178 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#433;critical>).

⁴⁸ *Ibidem*, p. 179 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#436;critical>).

e, por fim, (iii) também Aires-narrador onisciente a não consegue explicar – veja-se o final do capítulo «Fusão, difusão, confusão...»: «A filha obedeceria a outra causa qualquer, que se não podia descobrir logo, nem sequer entender. Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão».⁴⁹

Tanto no plano íntimo (o da escrita do memorial) como no plano de actuação exterior do Conselheiro (como personagem ou como narrador onisciente), Aires conclui e opta pela impossibilidade de explicar (e perceber) Flora. O narrador onisciente faz, aliás, uma espécie de apologia da obscuridade e da inconveniência das explicações logo no capítulo 5, contraditoriamente com esta ideia intitulado «Há contradições explicáveis». Aí, a reflexão sobrepõe e discute o tópico da possibilidade de explicação das coisas em relação à verdade ou necessidade de verosimilhança ficcional que caracteriza as narrativas. Porque Aires relata as coisas como «se passaram» e as refere «tais quais»⁵⁰, pode incorrer em contradição, não tendo que respeitar «a lógica aparente dos acontecimentos» que o obrigaria a levar «o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou aluguel», como teria de fazer se «inventasse a sua história», isto é, se o relato fosse ficcional. Mas, apesar do título do capítulo – e da explicação da contradição que acaba por dar no último parágrafo, ainda que atribuindo-a a Santos, como reflexão – , o capítulo começa por pedir ao leitor que não demande explicações para os factos contraditórios acabados de descrever (a missa por João de Melo numa igreja recôndita do Rio de Janeiro, apesar do aparato da carruagem, lacaio e libré com que Natividade e Santos a ela se deslocaram), e defende que «explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar», não trazendo qualquer vantagem para a leitura e compreensão do que vai sendo escrito. «O melhor é», pois, conclui, «ler com atenção»⁵¹ – apontando para a auto-suficiência da leitura e do livro, simultaneamente problematizada.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 215 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#576;critical>).

⁵⁰ *Ibidem*, p. 74 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#43;critical>).

⁵¹ *Ibidem*, p. 74 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#43;critical>).

O tópico da obscuridade encontra-se também no *Memorial de Aires*, por exemplo, nas entradas de 25 de Janeiro de 1888 – «Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia estas folhas de solitário»⁵² –, de 26 de Fevereiro de 1889, «dez horas da noite» – «Não me explico melhor, porque me entendo assim mesmo, ainda que pouco»⁵³ – ou de 29 de Março de 1889 – «não sei se me explico bem, mas basta que o sinta comigo»⁵⁴. A própria descrição dos sentimentos de Aires por Fidélia por remissão para o verso de Shelley – *I can give not what men call love* – se integra na mesma lógica de não explicar tudo. Não só a poesia é uma forma de expressão que admite a obscuridade⁵⁵, como se trata de um verso citado fora do contexto (favorecendo uma alteração do seu sentido inicial), como ainda Aires lhe acrescenta «E é pena», no final, alterando-o. A própria expressão do verso «what men call» reforça a ambiguidade – o que *os homens chamam* amor pode ser diferente daquilo a que *Aires chama* amor.

Esta tendência para a obscuridade da linguagem, para deliberadamente deixar as coisas por explicar, verificável tanto no narrador onisciente de *Esaú e Jacó* como no autor do diário, é simultaneamente reflexo e causa da caracterização do Conselheiro Aires como aquele que «descobre e encobre», nos termos de *Esaú e Jacó*, ou como um compasso que abre as portas aos dois extremos, imagem usada no *Memorial de Aires*⁵⁶. Alfredo Bosi refere que:

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, no 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.⁵⁷

⁵² *Memorial de Aires*, p. 76 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#33;critical>).

⁵³ *Ibidem*, p. 198 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#406;critical>).

⁵⁴ *Ibidem*, p. 204 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#426;critical>).

⁵⁵ Cfr. Paul Celan: «This obscurity, if it is not congenital, has been bestowed on poetry by strangeness and distance (perhaps of its own making) and in the sake of an encounter» (*The Meridian*, p. 162).

⁵⁶ A. Bosi, *Machado de Assis. O enigma*, pp. 130-131.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 131.

Bosi faz um levantamento de palavras, no *Memorial de Aires*, que visam o que classifica como um efeito de «atenuação» do discurso: sempre que uma coisa é afirmada é, de seguida, moderada pelo uso de uma delas – *talvez, acaso, provavelmente, parece, acho, creio, pode ser, quem sabe*. Um levantamento destas palavras em todos os cinco romances da segunda fase de Machado de Assis mostra que são palavras usadas com frequência em todos eles, embora a sua utilização seja, de facto, mais frequente em *Memorial de Aires*.⁵⁸

Estas palavras aparecem também em *Esau e Jacó*, visando o mesmo efeito de atenuação do discurso, tanto na elocução do narrador onisciente como nos passos transcritos do memorial. Veja-se, quanto ao narrador, por exemplo: i) «Dona Rita *parecia* ainda mais encantada. *Talvez* a causa recente fosse a confiança que fez à moça, na véspera»⁵⁹; ii) «Não é que se não possa vê-la bem sem eles; pode-se, os três são diversos, *acaso* contrários, e, por mais especial que a acheis, não é preciso que os pais estejam presentes»⁶⁰; iii) «Não conto Aires, que *provavelmente* dançaria, a despeito dos anos»⁶¹; iv) «também eu *acho* que a dança é antes prazer dos olhos que dos pés»⁶²; v) «*Creio* que sim, mas não descreio do meu postulado, por esta razão que uma cousa não tolhe a outra, e ambas podem ser verdadeiras»⁶³; vi) «A condição dos gêmeos explicará esta inclinação dupla; *pode ser* também que alguma qualidade falte a um que sobre a outro»⁶⁴; vii) «*Quem sabe* se a ideia de pai espiritual dos gêmeos, pai de desejo somente, pai que não foi, que teria sido, não lhe dava uma afeição particular e um dever mais alto que o de simples amigo?»⁶⁵. Nos passos transcritos do memorial, por exemplo: «Chegou a escrevê-la no *Memorial*,

⁵⁸ A principal excepção é a palavra *talvez*, muito mais usada em *Memórias póstumas de Brás Cubas* do que em qualquer dos outros livros – 80 ocorrências, contra 33 em *Dom Casmurro*, 53 em *Quincas Borba*, 59 em *Memorial de Aires* e 67 em *Esau e Jacó*. Já a expressão *pode ser* ocorre mais em *Esau e Jacó*: 39, em vez das 32 em *Memorial de Aires*, 31 em *Dom Casmurro*, 24 em *Quincas Borba* e 12 em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

⁵⁹ *Esau e Jacó*, p. 249 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#706;critical>).

⁶⁰ *Ibidem*, p. 117 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#201;critical>).

⁶¹ *Ibidem*, p. 153 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#339;critical>).

⁶² *Ibidem*, p. 152 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#334;critical>).

⁶³ *Ibidem*, p. 176 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#428;critical>).

⁶⁴ *Ibidem*, p. 179 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#436;critical>).

⁶⁵ *Ibidem*, p. 145 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#309;critical>).

depois riscou-a, e escreveu uma reflexão menos definitiva: “ *Talvez seja uma lágrima para cada gémeo*”». ⁶⁶

O quadro que se junta como anexo a este texto mostra, no entanto, que, por si só, a utilização destas palavras não distinguiria a língua do Conselheiro Aires da dos outros autores ficcionais machadianos ou da do próprio Machado de Assis, embora as palavras ou locuções *acaso, provavelmente e pode ser* sejam usadas pelo Conselheiro Aires com bastante frequência. A utilização dos verbos de opinião *parece, acho, creio* é mais frequente em *Memorial de Aires* do que em qualquer dos outros romances, o que pode ser explicado pela natureza do livro que se escreve – um diário íntimo, onde se espera que sejam expressas as opiniões do autor.

Para este efeito de atenuação do discurso do Conselheiro contribui também a pontuação usada, tanto nos livros como no memorial, designadamente pelo recurso abundante às reticências⁶⁷. Este sinal de pontuação visa simultaneamente deixar as frases sem conclusão, em aberto, e mostrar as dúvidas do autor quanto ao sentido do que afirma. No capítulo «Antes que me esqueça», depois de transcrever um passo do memorial pontuado por reticências («nem é outra a grandeza dos sacrifícios, mas se a verdade acerta com a convicção, então nasce o sublime, e atrás dele o útil...»), o narrador onisciente comenta: Aires «não acabou ou não explicou esta frase»⁶⁸, explicitando a razão para o uso das reticências. Aliás, também no *Memorial de Aires*, o Conselheiro explica o sentido da utilização deste sinal de pontuação, ao dizer «Ponho aqui a reticência que deixei então no meu espírito»⁶⁹. É porque o Conselheiro tem dúvidas, porque a possibilidade é sempre múltipla, que usa as reticências.

A figura de estilo que melhor corresponderá ao estilo do Conselheiro Aires será a ironia, que Sonia Netto Salomão identifica como caracterizadora do

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 251-252 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#713;critical>).

⁶⁷ Note-se, no entanto, que são os dois textos, do universo dos analisados, em que este sinal de pontuação é menos usado. Já a palavra «reticência» para significar dúvida é usada duas vezes em cada um destes romances, duas vezes em *Dom Casmurro* e uma em *Memórias póstumas*, não ocorrendo nunca em *Quincas Borba*.

⁶⁸ *Esau e Jacó*, p. 226 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#618;critical>).

⁶⁹ *Memorial de Aires*, p. 105 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#125;critical>).

estilo de Machado de Assis, e não apenas de algum dos seus autores ficcionais, através, designadamente, de lítotes⁷⁰ – isto é, a expressão de uma ideia pela negação do seu contrário.⁷¹

A ironia como figura de estilo é definida por Andrea Perrot, «como um procedimento através do qual o autor explicita todos os jogos possíveis para dissimular sua intenção verdadeira e para romper a atmosfera de ilusão presente em toda a obra de arte»⁷². Schlegel refere-se a ela, nos seus *Fragmentos Filosóficos*, como uma constante parábase, no sentido em que implica romper a ilusão mimética do texto, revelando o processo de construção da obra literária⁷³. Este traço é facilmente reconhecível em Machado de Assis, seja através das quebras da linearidade narrativa, seja através das conversas com o/a leitor(a). Como estratégia de aplicação da ironia especificamente machadiana, Perrot salienta «as combinações entre adjetivos e substantivos denotativamente irreconciliáveis»⁷⁴. Esta estratégia, amplamente utilizada por Machado de Assis, é particularmente apta a ser usada pelo Conselheiro Aires, na medida em que resulta de uma combinação de palavras à partida antitéticas, conciliando, assim, dois contrários. A ambivalência do Conselheiro, que afirma uma coisa e o seu contrário, seria figurativamente ilustrada por um recurso como a ironia.

O tom ambivalente do Conselheiro, sem se comprometer com nenhuma posição e «conhecendo o relativo das verdades absolutas»⁷⁵ é também destacado por Alexandre Eulalio, que concentra a sua análise no uso das orações

⁷⁰ S. N. Salomão, *Machado de Assis e o cânone ocidental*, p. 214. Hécio Martins tem também um ensaio dedicado ao tema, «A lítotes em Machado de Assis», publicado em *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios* (Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005), a que, infelizmente, não tive acesso.

⁷¹ Sonia Netto Salomão identifica como outros traços característicos da língua de Machado de Assis o uso de arcaísmos e latinismos, vocábulos populares, palavras estrangeiras, africanismos e tupinismos (*Machado de Assis e o cânone ocidental*, p. 195). Feito um levantamento das palavras referidas por esta autora, verifica-se a sua ocorrência sobretudo em *Quincas Borba* (o que é natural, pois é o romance que usa como objecto do seu trabalho), mas também, ocasionalmente, nos demais. Ao nível das figuras de estilo, para além da ironia, destaca o uso da repetição, tanto no âmbito da frase como na macroestrutura (pp. 204-205).

⁷² A. Perrot, *Machado de Assis e a ironia: estilo*, p. 10.

⁷³ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 218.

⁷⁵ Cavalcanti Proença *apud* A. Eulalio, «*Esau e Jacó: narrador e personagens*», pp. 134-135.

concessivas e condicionais usadas pelo Conselheiro. A contabilização deste tipo de frases nos cinco romances que têm vindo a ser referidos mostra que se destacam em *Esau e Jacó*, mas não tanto no *Memorial de Aires*, que é, aliás, dos cinco, aquele que tem menos frases destas. Este dado pode explicar-se por em *Esau e Jacó* predominar a esfera de actuação exterior do Conselheiro Aires – o diplomata que procura consensos e a mediação entre os opostos, não sendo, por isso, afirmativo na defesa de um único ponto de vista⁷⁶. Curiosamente, os livros com menos frases deste tipo são o *Memorial de Aires* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o primeiro porque, resultando do memorial, do qual se diz expressamente ser onde o Conselheiro se permite dissentir dos outros, herda ainda características desse texto⁷⁷; o segundo, porque sendo escrito por um autor já morto, no momento em que escreve, se pode permitir o que o próprio Brás Cubas classifica como o «desdém dos finados»⁷⁸ – isto é, dizer o que quer, sem preocupações quanto ao que os outros pensarão sobre o que diz, sem preocupações com o juízo dos outros.

O estilo conciliatório do Conselheiro não é, aliás, seguido por Brás Cubas nem por Bento Santiago. Brás Cubas usa as suas memórias como forma de defesa da sua vida inconsequente, adoptando, para tanto, nas palavras de Kenneth David Jackson, um «authorial ego [that] remains strong and full of hyperbole»⁷⁹. Bento Santiago, por sua vez, usa o livro como forma de acusação de Capitu⁸⁰, comportando-se linguisticamente como um advogado, que «sabe

⁷⁶ Vejam-se, em *Esau e Jacó*, as referências à actividade diplomática: «A diplomacia tem este efeito que separa o funcionário dos partidos e o deixa tão alheio a eles, que fica impossível de opinar com verdade, ou, quando menos, com certeza» (p. 169, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#399;critical>) ou «[É] ler muito, mas os bons diplomatas guardam o talento de saber tudo o que lhes diz um rosto calado, e até o contrário. Aires fora diplomata excelente, apesar da aventura de Caracas, se não é que essa mesma lhe aguçou a vocação de descobrir e encobrir. Toda a diplomacia está nestes dous verbos parentes» (p. 248, <https://machado.addition.pt/esau.jsp#701;critical>).

⁷⁷ Note-se, no entanto, que mesmo no *Memorial de Aires*, para confessar o que vai no seu íntimo, por exemplo a propósito de Fidélia, o Conselheiro recorre ao mecanismo do sonho, que lhe permite a afirmação sem o compromisso da consciência (cfr. entrada de 24 de Maio, «ao meio dia», pp. 101-102, <https://machado.addition.pt/aires.jsp#116;critical>).

⁷⁸ *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 156.

⁷⁹ K. D. Jackson, *Machado de Assis. A Literary Life*, p. 232.

⁸⁰ No mesmo sentido, H. Caldwell, *The Brazilian Othello*. As leituras de *Dom Casmurro*, na senda da obra de Caldwell, tendem a considerar uma distinção entre o que, no romance, é atribuível a Bento Santiago e a intervenção do próprio Machado de Assis. Seria por acção de Machado que a dúvida relativamente ao relato de Bento Santiago se instaurava, designadamente através dos recursos meta-reflexivos e da configuração do livro como em processo de escrita.

de antemão o que quer provar»⁸¹: seja que «a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos [...] como a fruta dentro da casca»⁸², seja para tentar convencer os leitores da sua inocência por ter enviado Capitu para o estrangeiro, pensado matar Ezequiel e pouco lamentado a morte deste⁸³. Uma das diferenças entre o Conselheiro Aires e Brás Cubas ou Bento Santiago, que pode ajudar a explicar as diferenças no estilo de escrita entre eles, é que os segundos contam a sua própria história, adoptando uma posição de defesa ou explicação daquilo que fizeram em vida. Já o *Memorial de Aires*, apesar da sua forma autobiográfica, após a intervenção do editor, porá a ênfase narrativa na história de Tristão e Fidélia, contada de um ponto de vista exterior pelo Conselheiro, que aparece nela como personagem a par de outras. O facto de o memorial ser «decotado», «desbastado» e «estreitado», «conservando só o que liga o mesmo assunto», faz com que, como refere Jorge de Sena, nele se tenha perdido, em certa medida, «a virtude da participação»⁸⁴. Apesar da forma autobiográfica e de ser um livro que resulta de outro (o memorial), em que o plano íntimo do Conselheiro admitiria a exposição, o complexo jogo de interlocução presente no *Memorial de Aires* e o facto de ser construído como um romance acarretam esta visão distanciada, que nem Brás Cubas nem Bento Santiago têm.

Estes quatro livros – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* – colocam ainda a questão da escrita como gesto de inscrição ficcional – em que impera a verosimilhança –, ou histórico, perseguindo a verdade, mesmo contra o verosímil. Sendo, todos eles, em maior ou menor medida, relatos autobiográficos⁸⁵, em princípio em todos eles a afirmação da verdade se devia sobrepor a um relato em que imperasse a regra característica da ficção, a verosimilhança. Não é, no entanto, o que acontece no conjunto dos quatro livros, mas a afirmação da necessidade de obedecer à

⁸¹ S. Santiago, «Retórica da verossimilhança», p. 36.

⁸² *Dom Casmurro*, capítulo CXLVIII.

⁸³ K. D. Jackson, *Machado de Assis. A Literary Life*, p. 239.

⁸⁴ J. de Sena, «O quinteto carioca», p. 206.

⁸⁵ *Esau e Jacó* será o menos autobiográfico, embora a entrada do memorial faça com que esta dimensão da escrita não possa ser rasurada.

verdade, ainda que inverosímil, é um dos traços estilísticos que poderá permitir a diferenciação do Conselheiro Aires como autor.

Esta afirmação é clara em *Memorial de Aires*, onde a um tempo se afirma: «Se isto fosse novela, algum crítico tacharia de inverossímil o acordo de fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil»⁸⁶, e a seguir: «[r]iscaria os dous capítulos, ou os faria mui diversos um de outro; em todo o caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação»⁸⁷. Em *Esau e Jacó*, a ênfase não é posta tanto na afirmação da verdade, ainda que inverosímil, mas na necessidade de lhe obedecer, por mais que seja «duro dizê-lo»⁸⁸. É ainda uma ideia de correspondência à verdade, independentemente daquilo em que o leitor poderia acreditar ou do que poderia ser mais adequado à acção do livro, a que resulta, por exemplo, das afirmações: «[a]o contrário, não faltará quem absolutamente me não creia, e suponha invenção o que é verdade puríssima»⁸⁹ ou «[n]ão digo que fossem das mesmas flores, não só para respeitar a verdade, senão também para afastar qualquer ideia intencional de simetria na acção e no acaso».⁹⁰

Nos dois livros, encontram-se, além disto, afirmações de que o que se escreve é apenas a verdade – veja-se, em *Memorial de Aires*, «Sim, papel amigo, isto podes aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê»⁹¹, e em *Esau e Jacó*: «não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que eu apenas escrevo o que sucedeu»⁹², e «sabes que tudo aqui é verdade pura e sem choro».⁹³

Isto não acontece nos outros dois livros – e, aliás, também em *Quincas Borba*, em que o problema se põe, em qualquer caso, em termos diferentes, uma

⁸⁶ *Memorial de Aires*, p. 108 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#136;critical>).

⁸⁷ *Ibidem*, p. 150 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#266;critical>).

⁸⁸ *Esau e Jacó*, p. 76 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#49;critical>). Ver também as pp. 65-66, em que se afirma, «custa-me dizer [...], mas digo, porque é verdade» (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#15;critical>).

⁸⁹ *Ibidem*, p. 215 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#573;critical>).

⁹⁰ *Ibidem*, p. 269 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#778;critical>).

⁹¹ *Memorial de Aires*, p. 95 (<https://machado.addition.pt/aires.jsp#93;critical>).

⁹² *Esau e Jacó*, p. 116 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#196;critical>).

⁹³ *Ibidem*, p. 147 (<https://machado.addition.pt/esau.jsp#316;critical>).

vez que não se trata de um relato autobiográfico, sendo construído como uma obra ficcional. Aqui, parece afirmar-se uma correspondência necessária entre verdade e verosimilhança: «[q]uem quer que a ouvisse aceitaria tudo por verdade, tal era a nota sincera, a meiguice dos termos e a verossimilhança dos pormenores»⁹⁴ – a verossimilhança da descrição torná-la-ia verdadeira. A mesma afirmação é feita de modo inequívoco em *Dom Casmurro*: «Eu, leitor amigo, aceito a teoria [...], não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade»⁹⁵. É aliás curioso que em *Dom Casmurro*, que pode ser visto como um livro sobre o conceito de verdade, questionado em todo o romance⁹⁶, se afirme, ao mesmo tempo, que o «livro [é] a verdade pura», e admita que um escritor possa inventar uma verdade para «adornar» o texto: «Que a sombra do escritor me perdoe, se eu duvido que o rei dissesse tal palavra nem que ela seja verdadeira. Provavelmente foi o mesmo escritor que a inventou para adornar o texto, e não fez mal, porque é bonita; realmente é bonita»⁹⁷. Ora, admitir que um autor está autorizado a alterar a verdade para adornar o texto ou que a verossimilhança seja «toda a verdade» não mostra um autor mais preocupado com a construção narrativa do que com a obediência estrita ao relato dos factos?

Um passo além parece ainda ser dado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quando ali se afirma que a verdade pode apenas resultar do facto de se encontrar escrita – «[m]as seja ou não verdadeira a minha explicação, basta-me deixar escrito nesta página, para uso dos óculos, que a indiscrição das mulheres é uma burla inventada pelos homens»⁹⁸. Se, nos livros de que Aires é autor, a verdade é afirmada ainda que inverosímil ou contrária àquilo que o autor gostaria de escrever, nos outros livros temos o reconhecimento de que a verossimilhança e a construção narrativa são superiores à verdade, sendo o que interessa para a obra literária, de modo a que o que não era verdade se possa nela transformar apenas por ser escrito.

⁹⁴ *Quincas Borba*, capítulo CLIII.

⁹⁵ *Dom Casmurro*, capítulo X.

⁹⁶ O que é uma verdade inequívoca para Bento Santiago, o autor ficcional do livro, que Capitu o traiu, é o que é, simultaneamente, posto em causa durante toda a obra, tanto pelo autor Machado de Assis, como pelo leitor, que percebe não poder confiar no ciumento Bento.

⁹⁷ *Dom Casmurro*, capítulo CXVII.

⁹⁸ *Memórias póstumas de Brás Cubas*, p. 279.

5. CONCLUSÃO

A análise linguística e estilística feita neste artigo indica ser possível reconhecer um estilo próprio ao Conselheiro Aires, que o distingue dos demais autores ficcionais de Machado de Assis e do próprio Machado. O traço característico fundamental será, como se viu, uma ambivalência no discurso do Conselheiro, que pode ser classificada, nos termos da linguística, como modalidade epistémica⁹⁹, e que se manifesta a dois níveis: por um lado, numa análise que se pode considerar de micro-escala, ao nível das figuras de estilo, tipos de frases e léxico utilizado; por outro, a um nível macrotextual, através de dois *topoi* – a obscuridade do discurso e uma vontade de observar a verdade, mesmo que isso ponha em causa a verosimilhança da construção narrativa. Estes dois *topoi* podem ser vistos como expressão da mesma ambivalência, uma vez que reflectem uma concepção do mundo não binária, isto é, em que as coisas não são necessariamente uma coisa ou o seu contrário, mas, de outro modo, podem ser plurais, com significados múltiplos. É a dificuldade na determinação do que as coisas são que faz com que o Conselheiro tenha dificuldade em explicá-las, opte por as deixar sem explicação ou por um discurso menos claro, do qual os seus interlocutores poderão perceber uma coisa, o seu contrário ou ainda outra coisa. É, de igual modo, a vontade de mostrar que o mundo é composto de incongruências e inverosimilhanças, que faz com que o Conselheiro defenda a necessidade de observar a verdade, mesmo quando pouco credível.

Estas características permitirão, creio, determinar um estilo de escrita próprio para este autor ficcional de Machado de Assis, sem que, no entanto, me pareçam suficientes para que se possa falar, a propósito do Conselheiro Aires e de Machado de Assis, de um fenómeno de heteronímia.

Como se viu, o conceito de heteronímia, desenvolvido a propósito de Fernando Pessoa, implica que o(s) heterónimo(s) seja(m) expressão da consciência do próprio autor, uma parte dele que o acompanha e acaba por ter

⁹⁹ M. H. Mira Mateus *et alii*, *Gramática*, p. 245 e p. 248.

expressão escrita¹⁰⁰, sendo que os heterónimos não se definem apenas por dados textuais, mas precisam de elementos extra-textuais, por exemplo a minúcia histórica das suas biografias. A diferença principal entre os heterónimos e os autores ficcionais machadianos é o facto de aqueles fazerem parte do drama pessoano da existência, serem expressão da consciência de si, serem o próprio fora de si. São não só «uma individualidade completa fabricada por [Pessoa], como o seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu»¹⁰¹, mas expressão do drama da sua criação, não podendo ser dele isolados. Nos autores machadianos não há qualquer «drama» de criação; são personagens, com uma individualidade própria, mas que não fazem parte do autor. Apesar de serem autores criados por um autor, não são parte constitutiva do seu criador, mas antes personagens por ele criadas, que dele se emancipam. Na *Tábua*, Pessoa refere que os heterónimos devem ser consideradas individualidades «distintas da do autor delas», formando «cada uma uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama»¹⁰². Ora, em Machado, não há uma relação necessária entre os autores ficcionais: Brás Cubas não conhece nem Bento Santiago nem o Conselheiro Aires, nenhum destes o conhece nem se conhecem reciprocamente, ao contrário do que acontece com os heterónimos pessoanos, em que Alberto Caeiro é reconhecido como o mestre de todos, incluindo de Pessoa ortónimo.

Em *Ficções do interlúdio*, Fernando Pessoa distingue o seu estilo do dos heterónimos, ao dizer «nas [figuras] que destaco em absoluto, o mesmo estilo me é alheio, e, se a figura o pede, contrário, até, ao meu; nas figuras que subscrevo não há diferença do meu estilo próprio senão nos pormenores inevitáveis, sem os quais elas se não distinguiriam entre si»¹⁰³. Nos livros atribuídos aos autores ficcionais de Machado de Assis, pode identificar-se em cada um deles um estilo próprio, mas a presença do próprio Machado continua a ser detectável. A assinatura de Machado mantém-se na capa dos livros, porque, de facto, a sua presença é neles reconhecível, havendo traços estilísticos

¹⁰⁰ A. Feijó, «Fernando Pessoa», p. 37.

¹⁰¹ F. Pessoa, «Tábua bibliográfica», p. 227.

¹⁰² *Ibidem*, p. 227.

¹⁰³ «Ficções do interlúdio – prefácio», p. 236.

comuns, que denunciam ser livros de Machado de Assis. A semelhança, ou não, de estilo parece ser usada por Pessoa para distinguir o que se classifica como semi-heterónimos dos heterónimos *tout court*. Relativamente a Bernardo Soares ou ao Barão de Teive diz: «são ambos figuras minhamente alheias – escrevem com a mesma gramática, e o mesmo tipo e forma de propriedade: é que escrevem com o estilo que, bom ou mau, é o meu»¹⁰⁴. A semelhança de estilo não significa, no entanto, que não haja diferenças entre eles na escrita, não são é de tal ordem que implique que cada um fale uma língua diferente. Diz Pessoa:

Mas ao passo que o português é igual no Barão de Teive e em Bernardo Soares, o estilo difere em que o do fidalgo é intelectual, despido de imagens, um pouco, como o direi?, hirto e restrito; e o do burguês é fluido, participando da música e da pintura, pouco arquitectural. O fidalgo pensa claro, escreve claro, e domina as suas emoções, se bem que não os seus sentimentos; o guarda-livros nem emoções nem sentimentos domina, e quando pensa é subsidiariamente a sentir.

E mais à frente:

É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor. [...]

Nos autores das *Ficções do Interlúdio* não são só as ideias e os sentimentos que se distinguem dos meus: a mesma técnica da composição, o mesmo estilo, é diferente do meu. Aí cada personagem é criada integralmente diferente, e não apenas diferentemente pensada. Por isso nas *Ficções do Interlúdio* predomina o verso. Em prosa é mais difícil de se outrar.¹⁰⁵

A última frase transcrita pode ajudar a perceber, aliás, que o estilo de Machado acabe por ser sempre reconhecível nos livros por si atribuídos a autores ficcionais. Se em prosa é mais difícil ser-se outro, apesar de ser possível escrever com um estilo próprio que caracterize cada um dos autores ficcionais – o acusatório de Bento Santiago, o conciliatório do Conselheiro Aires, ou o zombeteiro de Brás Cubas –, Machado nunca desaparece do texto. É ele que instaura a tensão das duas assinaturas, que se repete de livro para livro, no intervalo das quais Machado de Assis é reconhecível.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 237.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 239.

Anexo

	<i>MPBC</i>	<i>Quincas Borba</i>	<i>Dom Casmurro</i>	<i>Esau & Jacó</i>	<i>Memorial de Aires</i>
talvez	80	53	33	67	59
acaso	6	10	11	17	17
provavelmente	8	9	13	11	28
parece	18	34	18	29	62
acho	8	4	8	6	17
creio	43	39	43	35	56
pode ser	12	24	12	39	32
quem sabe	2	7	2	4	7
...	601	298	340	247	78
orações concessivas	453	553	567	721	424
orações condicionais	460	557	569	726	427

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amado, Nuno, *Ricardo Reis, 1887-1936*, Tese de doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura, especialidade em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2017

https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26299/1/ulfl218787_td.pdf
(consultado a 15 de Fevereiro de 2022)

Assis, Machado de, *Helena*, https://machadodeassis.net/texto/helena/2554/chapter_id/2555 (consultado a 10 de abril de 2023) (1876)

Assis, Machado de, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960 (1881)

Assis, Machado de, *Quincas Borba*, https://machadodeassis.net/texto/quincas-borba/8340/chapter_id/10837 (consultado a 24 de Agosto de 2023) (1891)

Assis, Machado de, *Dom Casmurro*, https://machadodeassis.net/texto/dom-casmurro/11503/chapter_id/11520 (consultado a 24 de Agosto de 2023) (1899)

Assis, Machado de, *Esau e Jacob*, Edições Críticas de Obras de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975 (1904)

Assis, Machado de, *Memorial de Aires*, Edições Críticas de Obras de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977 (1908)

Babo, Maria Augusta, «Pessoa e os nomes próprios», *Revista Colóquio/Letras*, n.º 108, 1989, pp. 42-47

Baptista, Abel Barros, *Autobiografias. Solicitação do livro na ficção e na ficção de Machado de Assis*, Lisboa: Relógio d'Água, 1998

Baptista, Abel Barros, «De espécie complicada», *De espécie complicada*, Coimbra: Angelus Novus, 2010, pp. 25-42

Baptista, Abel Barros, «Razão de se publicarem os heterónimos ortonimamente», *Românica*, 22, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2016, pp. 79-85.

Bosi, Alfredo, *Machado de Assis. O enigma do olhar*, São Paulo: Martins Fontes, 2007

Cabral Martins, Fernando e Richard Zenith, «Prefácio», *Teoria da heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, pp. 9-38

Caldwell, Helen, *The Brazilian Othello of Machado de Assis. A study of Dom Casmurro*, Berkeley: University of California Press, 1960

Caldwell, Helen, «Translator's Introduction», *Esau and Jacob*, de Machado de Assis, tradução de Helen Caldwell, Berkeley: University of California, 1965, pp. V-XV

Celan, Paul, «The Meridian – Speech in the Occasion of receiving the Georg Büchner Prize, Darmstadt, October 22, 1960», *Selections*, Berkeley: University of California Press, 2005, pp. 154-169

Cruz, Dilson Ferreira da, *O éthos dos romances de Machado de Assis*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009

Eulalio, Alexandre. «*Esau e Jacó*: narrador e personagens diante do espelho», *Tempo reencontrado. Ensaio sobre arte e literatura*, São Paulo: Instituto Moreira Salles e Editora 34, 2012, pp. 109-138

Feijó, António M., «Prefácio», *Os livros de Fernando Pessoa*, de Pedro Sepúlveda, Lisboa: Ática, 2013, pp. 7-15

Feijó, António M., «Fernando Pessoa», *O cânone*, edição de António M. Feijó, João R. Figueiredo e Miguel Tamen, Lisboa: Fundação Cupertino de Miranda e Edições Tinta-da-China, 2020, pp. 31-40

Foucault, Michel, «O que é um autor?», *O que é um autor?*, tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, Lisboa: Vega, 2002 (1992), pp. 29-87

Jackson, Kenneth David, *Machado de Assis. A Literary Life*, New Haven & London: Yale University Press, 2015

Mira Mateus, Maria Helena, Brito, Ana Maria, Duarte, Inês e Faria, Isabel Hub, *Gramática da língua portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2004

Peixoto, Marta, «Aires as narrator and Aires as character in *Esau e Jacó*», *Luso-Brazilian Review*, v. 17, n.º 1, 1980, pp. 79-92

Perrot, Andrea Czarnobay, *Machado de Assis e a ironia: estilo e visão de mundo*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006
<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8575/000581323.pdf>
(consultado em 16 de Fevereiro de 2022)

Pessoa, Fernando, «Tábua bibliográfica», *Teoria da heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, pp. 227-229

Pessoa, Fernando, «Ficções do interlúdio – prefácio», *Teoria da heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, pp. 236-240

Pessoa, Fernando, «Nothing worth expressing», *Teoria da heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith, Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, pp. 241-243

Pessoa, Fernando, «Carta a Adolfo Casais Monteiro, de 13-1-1935», *Teoria da heteronímia*, edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012, pp. 273-282

Roncari, Luiz, «A alma em compasso», *Travessia*, n.º 19, 1989, pp. 64-82
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17328/15898>
(consultado a 18 de Fevereiro de 2022)

Salomão, Sonia Netto, *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016

Santiago, Silviano, «Retórica da verossimilhança», *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, Rio de Janeiro: Rocco, 2000

Sena, Jorge de, «Machado de Assis e o seu quinteto carioca», *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*, Lisboa: Edições 70, 1988, pp. 325-335

Sepúlveda, Pedro, *Os livros de Fernando Pessoa*, Lisboa: Ática, 2013

Sepúlveda, Pedro, «A redução crítica da heteronímia», *Estranhar Pessoa*, n.º 4. Ed. Caio Gagliardi e Flávio Rodrigo Penteado, 2017, pp. 63-76 https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/5a14359e71c10bfdba712d63/1511273887493/Sep%C3%BAveda_A+redu%C3%A7%C3%A3o+cr%C3%ADtica_n.+4.pdf
(consultado a 15 de Fevereiro de 2022)