

MEMORIAL DE AIRES: ANOTAÇÕES SOBRE FICÇÃO E MEMÓRIA

Marcela Leite Medina (Mestranda em Teoria Literária - UFRJ)

“Reli também esse dia de hoje, e temo haver-lhe posto (principalmente no fim) alguma nota poética ou romanesca, mas não há disso; antes é tudo prosa, como a realidade possível”¹

Derradeiro Romance de Machado de Assis, o *Memorial de Aires*, publicado em 1908, é um romance construído sob a forma de diário do conselheiro Aires, personagem já conhecido do livro que o precedeu, *Esaú e Jacó*, de 1904.

Ambientada em um certo Rio de Janeiro entre 1888 e 1889, a narrativa, em primeira pessoa, reconstrói e se alimenta da atmosfera da cidade no momento histórico da passagem do sistema monárquico à república. É marcada por um ritmo lento, e um enredo aparentemente simplório que gira em torno da aposta do conselheiro Aires com sua mana Rita acerca da fidelidade da viúva Fidélia ao marido morto, quando aqueles a encontram no cemitério.

Esse plano de ações acima resumido, e regido pela causalidade não é, de forma alguma o foco da narrativa. De fato, trata-se de um mero pretexto para a exploração da própria narrativa enquanto forma e tema, como vemos adiante.

A assinatura “M. de A.” que finaliza a advertência de abertura do livro em tom enigmático, gera uma aproximação da figura do autor, Machado de Assis, da construção da imagem do conselheiro Aires: ex-diplomata, profissional da arte da dissimulação, e dono de um discurso marcado por ironia fina e tom jocoso, a própria postura cética de Aires em relação ao mundo acaba por lhe endossar a fala e garantir credibilidade aos julgamentos.

De fato, a possível ligação entre autor e narrador é senso comum quando se trata do *Memorial de Aires*. Entretanto, essa ligação é menos a voz do escritor transmitida através do narrador do que a perspicácia própria de suas narrativas. A astúcia de Machado percorre o romance como um todo na medida que o narrador tenta, a todo tempo, convencer o leitor de seu compromisso com a realidade.

¹ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. p. 73

Ao escrever suas memórias, o velho Aires se dá conta de possibilidade de não ter sido totalmente fiel a realidade: “Isto que digo pode ser obscuro, mas não é fantasia; foi o que vi com estes olhos”² / “pode ser que haja nisto de minha parte um aumento da realidade, mas creio que não”³.

Isso tem a ver com o ato de recordar. Walter Benjamin explica o dinamismo da memória como algo que está muito mais próximo do esquecimento do que da reminiscência, comparando-a ao ato de traição de Penélope, que só reencontra seu amante Ulisses, na *Odisséia*, devido ao ato da traição: à noite, ela desfazia o pano delicado e longo que havia tecido durante o dia. Assim é, também, o dinamismo da memória, um tecer e destecer que acabam por depender um do outro. Algo que se constrói a partir do esquecimento.

Dessa forma, lançar um olhar do presente em direção ao passado significa deparar-se com o abismo do esquecimento, com a morte. Um tecido descontínuo, onde as lembranças se perdem irreparavelmente, mas que é também inaugural, pois não se pode reproduzir o já desaparecido, mas sim reconstruí-lo, não como esteve presente, mas como passado. E não como passado que repete o presente que foi, mas como uma imagem relativa ao presente em que agora é enunciado. Gesto que só é possível na medida em que se lança para o futuro, para a possibilidade de criação.

O livro é gerado pelos escritos do personagem de um outro livro, personagem esse de postura cética que tenta convencer o leitor a todo tempo de seu compromisso com a realidade. Assim, ele estabelece um jogo de retórica que consiste em questionar a veracidade daquilo que ele mesmo aponta, para depois, em tom conciliatório, convencer o leitor de ter articulado a verdade dos fatos, supostamente excluindo o tecido da imaginação: “a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra da imaginação”⁴. Nesse sentido, é interessante observar as considerações de Karlheinz Stierle, em *A Ficção*.

² Op. cit. p 129.

³ Op. cit. p. 51

⁴ Op. cit. p. 87

De acordo com o pensador alemão, na história do conceito de ficção decorrente da tradição latina, o ato de *fingere* (que conjuga todas as dimensões da criação estética) é marcado, de Ovídio a Virgílio, pelo duplo sentido que compreende a produção de forma estética e o efeito de um engodo. A partir do cristianismo esse conceito perde sua inocência, em oposição à verdade. A ficção passa, então, ora a assumir a representação da mentira, do falso, ora a ser transformada no próprio momento da verdade em um mecanismo de revelação de sentido. De qualquer forma, ela é colocada em oposição unidimensional à verdade.

Esse mecanismo tem a ver com o conceito hermenêutico de figura como estrutura temporal de ocultamento e desvelamento, e que passa a ter papel decisivo para o advento do novo testamento – o livro da verdade. A própria palavra ‘figura’ é uma derivação de *fingere* que sublinha o pôr-em-forma, e as figuras de linguagem, enquanto tais, põem em jogo um momento do imaginário que remete à sua origem verbal.

Assim, a compreensão da alegoria bíblica se dá através de uma *praxis* interpretativa da figura de decodificação, ou seja, de aprofundamento e conseqüente revelação da própria ordem do mundo, que fundaria a linguagem. Santo Agostinho, nas *Confissões* ressalta a necessidade de evitar o mundo falso das ficções (pagãs), e alinhar-se com a verdade, legitimada pelo testemunho da página escrita. O livro da verdade nada mais é do que uma anti-ficção, que condenando o *fictio* enquanto engano, vale-se de todos os seus artifícios de retórica para capturar o leitor: a ficção passa a funcionar, por séculos, como figura da própria verdade.

O estudo de Stierle acerca do conceito de ficção acaba por iluminar a figura do conselheiro Aires. Ele atua no papel do narrador que através da razão (ao invés de deus, a via de acesso à verdade na Idade Média) seria capaz de nos revelar o verdadeiro sentido da narrativa, sem nunca fazê-lo contudo. E o gosto amargo das últimas linhas do livro não é só o dos velhos, abandonados no Brasil pelo casal, mas também vem do abandono do próprio sentido enquanto compreensão verdadeira da realidade. Um fingidor no sentido bíblico que aqui vai, legitimando seu discurso através de uma máscara documental fundada na forma de diário, com datas históricas ambientadas no Rio de

Janeiro entre 1888 e 1889. Manifestações e aclamações em frente ao paço pela lei da abolição da escravatura no dia 13 de maio; a situação dos libertos após a lei, recriada na fazenda de Fidélia (e o ato donativo descrito pelo conselheiro dissimula pobremente o descaso da viúva e a pressa em livrar-se rapidamente do problema), e ainda inúmeros exemplos arrematam a credibilidade do narrador, velho perspicaz, e aparentemente imparcial, que muitas vezes entende-se capaz de julgamentos precisos.

Entretanto, a sinceridade que tanto admira e busca o ex-diplomata, é por ele, também, colocada à prova:

“Quando eu era do corpo diplomático efetivo não acreditava em tanta cousa junta, era inquieto e desconfiado; mas, se me aposentei foi justamente para crer na sinceridade dos outros. Que os efetivos desconfiem!”⁵

Se Aires admite, então, ironicamente sua própria ingenuidade, ela passa a funcionar como uma pista, um sinalizador que nos pode levar até a possível ingenuidade de leituras que não desconfiem daquele que desconfiou de si mesmo. Um narrador que deseja encenar-se na esfera textual enquanto figura respeitosa e pouco passiva de engano, mas que à medida em que insiste em caracterizar seu interesse pela viúva Fidélia como meramente estético, vai deixando mais em evidência um interesse de cunho passional: “Tu não a queres para ti, mas terias algum desgosto em a saber apaixonada dele”⁶. Nesse caso, o *eu narrativo* fala a si mesmo como se falasse a um *tu*, um outro Aires, ainda envergonhado da velhice, da improbabilidade da realização de um desejo que não quer admitir, mas que nesse momento não consegue, ou não quer mais dissimular.

A partir daí, é importante ressaltar a ironia ficcional que se auto-revela na medida em que o narrador, ao mover-se pelo imaginário, insiste na verdade de seu relato. Assim, a narrativa ganha em auto-referência e o fictício da ficção se transforma em tema.

“se eu estivesse a escrever uma novela (...) riscaria os dois capítulos, ou os faria mui diversos um do outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra da imaginação”⁷.

⁵ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. p. 141

⁶ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. p. 114

⁷ Op. cit. p. 87

A tentativa aparente de afastar o diário do conselheiro de um romance de ficção consiste numa ironia que, na verdade, só faz aproximar ambas as formas através de um suposto compromisso de fidelidade para com a realidade que já pertence propriamente ao plano ficcional, na medida em que a própria pretensão impossível da memória de recuperar o passado opera com a mesma dinâmica de retomada e apagamento do real engendrada pelo fictício.

Ao escrever Aires ao papel amigo: “Fique isto confiado a ti, a quem digo tudo que penso e que não penso”⁸, ele acaba por sugerir um outra reflexão da narrativa; não somente aquilo que ele pensa, e é fundado na certeza cartesiana sobre a centralidade do sujeito, mas também aquilo que ele não pensa, o que está imbuído de imaginação, e esvaziado de razão. Na verdade, o que está em jogo é a aposta da modernidade, e todos os valores por ela racionalmente engendrados: esse empenho em expor o sentido do objeto plenamente do início ao fim, em partes perfeitamente seccionadas e analisáveis, o excesso de confiança na técnica como forma de conhecimento do mundo, a pretensão utópica de abarcar a realidade, que não obstante, é a condição de existência da própria linguagem.

Nos diz o conselheiro: “Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o arranjo dos próprios fatos. gosto de ver e antever, e também de concluir”⁹.

Desse modo, a dialética machadiana questiona o próprio projeto iluminista na sua impossível tarefa moderna de conhecer o mundo e, através da razão, ordená-lo. O plano das ações, a narrativa progressiva de eventos consecutivos vai se tornando mero pretexto frente ao plano da infidelidade instaurado pela própria perspectiva do narrador.

De fato, a orquestração do romance como um todo remonta a um plano de infidelidade. Já que o próprio fio condutor da narrativa é a aposta sobre a fidelidade da viúva ao marido morto. Ao mesmo tempo que faz a aposta, Aires aponta para o gesto furtivo de Fidélia no cemitério, que antes de deixar a lápide “espraiou os olhos, como a

⁸ Op. cit. p. 28

⁹ Op. cit. p. 98

ver se estava só”¹⁰. E logo depois conclui (ambiguamente) que ela “talvez quisesse beijar a sepultura”.

Fidélia, a filha de um fazendeiro da Paraíba do Sul, e futura esposa de Tristão, assume com “grande talento” a postura de viúva fiel, e filha bondosa, e assim manda emoldurar as fotografias do pai e do marido, ambos falecidos, e as pendura na sala, cômodo menos íntimo e pessoal da casa. O que na opinião do enamorado Aires “responde à mesma harmonia moral da pessoa”, mas que para a língua ferina de D. Cesária, não passou de “Afetação!”¹¹

A escolha do nome da personagem não deve ser, sob nenhum aspecto, considerada accidental. “Mas Fidélia? Não conheço santa com tal nome, ou sequer mulher pagã. Terá sido dado à filha do barão, como em forma feminina de *Fidélío*, em homenagem a Beethoven?”¹²

Fidélío (1805) é o nome da ópera de Beethoven. A obra faz referência ao período romântico que caracterizou a ascensão da burguesia, a solidificação e afirmação do Estado Moderno, e o subjetivismo do século XIX, e que não mais permitiu que matéria alguma fosse tocada sem sofrer transformação.

Como colocado por Pedro Meira Monteiro em ensaio sobre o livro em questão, a referência feita à ópera de Beethoven funciona como uma dimensão de contraste em relação as pretensões de verdade do narrador.

Na ópera, *Fidélío* é a máscara usada por Leonora para entrar irreconhecidamente no castelo de Dom Pizarro, e salvar Florestan, o marido aprisionado injustamente. Uma máscara transparente, que, se retirada, revela não somente Leonora, mas os caros valores da modernidade encenados na apoteose romântica da ópera: fidelidade, honestidade, clareza. Entretanto, como bem aponta o professor de Princeton, o que garante o funcionamento perfeito da revelação de sentido na ópera é a presença de Florestan, o marido preso e objeto da fidelidade de Leonora. No caso de nossa Fidélia, o objeto de sua fidelidade já não existe: o marido está morto. Ou seja, o referente de fidelidade da viúva

¹⁰ Op. cit. p. 3

¹¹ Op. cit. p. 66

¹² ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. p. 24

ocupa um lugar esvaziado em uma narrativa que já não irá revelar o plano da fidelidade, como na ópera de Beethoven, mas sim, que passará a instaurar um plano de infidelidade. De fato, trata-se de uma dimensão de desconfiança, perpicazmente disfarçada pela credibilidade do próprio narrador.

No entanto, ele próprio, por diversas vezes, faz questão de lembrar ao leitor de seu caráter também duvidoso. Como por exemplo, no dia 12 de abril, em que ao estar com o barão de Santa Pia, confessa “que se pudesse diria mal dela [Fidélia], com o fim secreto de acender mais o ódio – e tornar impossível a reconciliação. Deste modo ela não iria para a fazenda e eu não perderia meu objeto de estudo. Isto, sim, papel amigo, é a verdade íntima e pura, e ninguém nos lê”¹³.

Se Fidélia faz uso da máscara de viúva, e não sabemos o que se encontra embaixo dela, o conselheiro também interpreta o papel de um dissimulador profissional, que tenta a todo tempo nos convencer de seu compromisso para com a realidade através de um mecanismo já exposto acima, em seu primeiro encontro com Fidélia. Ao apontar para o gesto furtivo da viúva no cemitério, ele gera uma pequena inquietação: a hipótese de que estamos em face de um caráter duvidoso. Porém, em seguida, a dúvida é depurada, como uma gota de óleo que se dispersa no oceano – era o desejo de beijar a lápide...

Na verdade, a dimensão de Fidélia, com todo o seu caráter dissimulado e sedutor, e que remonta assim à fidelidade, não como um dos puros valores da modernidade, mas enquanto referencial esvaziado de sentido, uma máscara sem rosto, que entrelaçada à sagacidade de nosso velho narrador, encobre e descobre a ambiguidade de si mesmo e dos outros personagens em uma narrativa que não trai sua descendência, sugerindo realidade desde a advertência de abertura até o enlace de seus últimos fios: todas essas dimensões juntas nada mais fazem que apontar para a ficionalidade da ficção.

Outro elemento de suma importância para a orquestração do romance é Tristão: filho amado e posição do casal Aguiar, que anos antes do desenrolar da narrativa havia partido do Brasil para a Europa. Após longo silêncio, a reaproximação e retorno repentinos de Tristão são seguidos de envolvimento com a viúva Fidélia (a outra filha

¹³ Op. cit. p. 30

postiça da gente Aguiar), e pronta mudança de ambos para a Europa, deixando novamente o casal de velhos orfão dos filhos de mentira.

O retorno desavisado de Tristão ao Brasil, e seu rápido envolvimento com Fidélia são signos capazes de instalar certa desconfiança, senão no velho Aires, em Jonh Gledson¹⁴, que em brilhante ensaio aponta para a possibilidade de um anterior envolvimento entre os dois, passado na Europa. O exemplo disso seria o episódio do dia 22 de setembro, no Largo de São Francisco, no qual, por coincidência, o conselheiro vê o carro em que estava Fidélia, e na volta, logo adiante, dá com Tristão, ainda a observá-la partindo, e a exclamar: “Grande Talento!”¹⁵. Estariam os dois a ter encontros amorosos furtivos?

Meses depois, no dia 2 de dezembro, Aires se questiona: “Como é que Tristão foi tão franco ontem nas Paineiras [ao declarar seu amor por Fidélia], e tão cauteloso naquele dia do Largo de S. Francisco, onde dei com ele embebido a ver entrar a moça no carro?”¹⁶

E logo após a notícia do casal se tornar pública, o recém enlace deixa ainda dúvidas quanto ao conhecimento que já possuíam um do outro: “Sabiam tudo. Parecia incrível como duas pessoas que não se viram nunca, ou só de passagem e sem maior interesse, parece incrível como agora se conhecem textualmente e de cor”¹⁷.

Seria o talento de Fidélia a que se referia Tristão, não o de pianista, mas o de atriz? Seria a moça capaz de, melhor ainda que ele próprio – o dono de um caráter descrito pelo velho conselheiro como sendo de “muita compostura e alguma dissimulação”¹⁸ – disfarçar um envolvimento prévio de ambos? Evidentemente, a questão que aqui se impõe não é o momento do envolvimento do casal, mas o disfarce, a dissimulação, ou ainda, a ambigüidade engendrada na narrativa de Aires.

¹⁴ GLEDSON, John. Machado de Assis: ficção e história. 2ª ed. rev. São Paulo: Paz e Terra

¹⁵ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. p. 86

¹⁶ Op. cit. p. 114

¹⁷ Op. cit. p. 128

¹⁸ Op. cit. p. 86

Tristão, o belo rapaz que em “atitude do retrato tem certo ar de petulância que não lhe fica mal”¹⁹, traz em seu nome referência à famosa ópera: *Tristan Und Isolde* (1859) de Wagner – não custa lembrar, um dos expoentes do romantismo alemão. O compositor é, então citado pelo nosso culto narrador no dia 2 setembro, em comemoração a vitória da Prússia sobre a França, e a captura de Napoleão III (2 de setembro de 1870) na batalha de Sedan. E é Tristão mesmo a fazer a homenagem, tocando ao piano trechos de *Tannhäuser* (1845) de Wagner. É interessante atentar para o fato de que o fim da guerra franco-prussiana representou um marco na tardia unificação alemã, e proporcionou o desenvolvimento de sua crescente industrialização através da afirmação do Estado Moderno no país.

Os signos operísticos representados pelos personagens Fidélia e Tristão são orquestrados no romance de maneira a entrelaçar o plano da infidelidade aos preceitos da modernidade.

Como bem aponta Bauman em *Modernidade e Ambivalência*, não cabe aqui o esforço de datação da Era Moderna. Tal esforço é parte mesmo da reflexão e da conceituação da modernidade: “descobrimos que o conceito é carregado de ambiguidade, ao passo que seu referente é opaco no miolo e puído nas beiradas. De modo que é improvável que se resolva a discussão”.²⁰

Na início da Era Moderna, o modo de produção capitalista instaurou-se e desenvolveu-se, embasado pelas ambições legisladoras de filósofos como Kant, Descartes e Locke, e que deram forma a um Estado que absorveu com força as lições iluministas de simetria, organização, clareza, e verdade desses homens iluminados pela razão. Não por acaso, observa-se no romance de Machado a comemoração de um marco para o início da formação do Estado Moderno Alemão: a Batalha de Sedan.

Ainda que o romance moderno tenha sido a forma específica da burguesia, e o Romantismo a expressão maior de sua consolidação política, econômica e cultural, foram as luzes do século XVIII as responsáveis por iluminar o caminho até o realismo do século

¹⁹ Op. cit. p. 54

²⁰ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.p. 12

XX, marcado pelo estruturalismo e seus modelos de análise sistemática dos objetos, um excesso de confiança na técnica, a ilusão de um saber científico incorruptível, e portanto, definitivo, e que não deixa espaço para incertezas, acaso, ou ambiguidade; o sujeito fora apagado pelo sistema, dando lugar a um fetiche cientificista: as verdades absolutas.

Essa obsessão pela verdade (em oposição à mentira, ao falso) instaurada pela tradição cristã, e que obteve sequência no saber científico, engendra uma objetividade que propõe apresentar os sistemas em sua suposta universalidade, capazes de abarcar todas as dimensões do real, e mais ainda, capazes de prever as direções das mudanças no tempo. E com isso, aniquilam ambiguidades, ambivalências, paradoxos, na impossível tarefa moderna de ordenar e dominar o mundo através da técnica.

De fato, a reação Romântica ao Iluminismo não corrompeu a idéia de perfeição e objetividade engendradas pela razão, mas tão somente contribuiu para uma visão de mundo centrada no indivíduo, e necessária para o eficiente andamento do modo de produção capitalista.

O subjetivismo romântico engessado pela tendência positivista da modernidade gera, de acordo com Adorno, na *Dialética Negativa*, um tipo de pensamento tautológico, que valendo-se de determinadas metodologias e postulados sempre termina suas conclusões em uma predicação em que o predicado sempre confirma o sujeito.

Ao homem moderno lhe apetece concluir. Antes de tudo, separar, ordenar, e com isso conhecer, classificar, prever e, sobretudo, concluir:

“Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o arranjo dos próprios fatos. gosto de ver e antever, e também de concluir”²¹.

Um romance moderno como o *Memorial de Aires*, de 1904, que sob a forma de diário apresenta um sujeito que fala consigo mesmo, e que em sua solidão expõe a tão temida ambiguidade – a sua própria e dos personagens principais, além de seu caráter dissimulado – merece ser lido com maior atenção do que a que lhe foi muitas vezes dada.

Como insiste Pedro Meira Monteiro, o que o abafamento do vagaroso entrelaçar da narrativa revela é exatamente a ausência do horizonte de redenção delineado pelo

21 ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. p. 98

movimento de aprofundamento na direção da compreensão, e da inevitável conclusão final: o desvelamento do sentido. É um movimento de isolamento da profundidade espiritual, que gira, na verdade, em torno dele mesmo, da própria solidão do conselheiro, e da morte que dele se aproxima lentamente na velhice:

“Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas, assobios, nada disso vive em mim. Quando muito o meu relógio de parede, batendo as horas, parece falar alguma coisa, – mas fala tarde, pouco e fúnebre. Eu mesmo, relendo estas últimas linhas pareço-me um coveiro”²².

Tristão e Fidélia ambigualmente representam seus papéis no palco ilusório da ópera machadiana, que através de Aires, atento comentador dos acontecimentos, a corrigir eternamente sua inevitável perspectiva, revelam não a moral final da história (e consequente tomada de partido contra ou a favor de um ou de outro), mas sim a tomada de partido contra a mentira da representação – em outras palavras, já nesse momento, a narrativa apontava para a crise da referência, e da própria modernidade em fins do século XX.

Um drama, intransponível na vida comum, mas que posteriormente gerou uma mudança de *episteme* na ciência e na estética. A pretensão de verdades e certezas da lógica positivista do estruturalismo, a ilusão cientificista de um afastamento entre sujeito e objeto são colocados em xeque na medida da incapacidade da linguagem de representar a realidade histórica, e na medida em que o sujeito não está encerrado a priori dos objetos: ambos se conhecem e se modificam simultaneamente num jogo de interpretações.

Assim, no pós-estruturalismo, ou no que se chamou de pós-modernidade, a auto-reflexão assume papel de destaque porque não mais se pode procurar por um núcleo de sentido proveniente da observação e consequente representação fiel do real através de um instrumento imparcial (a linguagem), mas sim, explorar a própria representação na superficialidade discursiva, lugar mesmo onde são produzidas as construções sociais, as relações de poder, e os processos de formação de identidade.

²² ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. p. 87

Porém, faz-se necessário afirmar que os elementos do *Memorial de Aires* estudados ao longo desse ensaio, e que, na verdade, compõem uma renúncia ao realismo moderno, responsável pela reprodução da fachada, e com isso, pela produção do efeito de um engodo; são exatamente esses os elementos que mantêm a derradeira prosa machadiana fiel a herança realista do romance:

“Deixo aqui esta página com o fim único de me lembrar que o acaso também é corregedor de mentiras. Um homem que começa mentindo disfarçada ou descaradamente acaba muita vez exato e sincero”²³.

Quer confiemos ou não em um narrador que legitima o próprio discurso através de uma razão de imparcialidade duvidosa, não podemos deixar de perceber na voz que prega quase todas as manhãs “Vai... vassouras! Vai espanadores!²⁴”, e que acaba por interromper os sonhos de Aires com a viúva Fidélia, o clima da abolição da escravatura, e seu impacto econômico que resultou na decadência das lavouras de café. O envelhecimento não só do conselheiro, mas de toda uma sociedade em vias de desaparecimento: o Império. A abertura do romance no cemitério, a morte do barão de Santa Pia, latifundiário do vale do Paraíba, e a seguida doação da fazenda aos escravos remontam um cenário de decadência e abandono em que reina o plano da infidelidade, e o cumprimento das promessas é, simplesmente, deixado para trás, no Brasil.

É esse o mesmo lugar da memória, ou desmemória. Walter Benjamin explica o dinamismo da memória como algo que está muito mais próximo do esquecimento do que da reminiscência, comparando-a ao ato de traição de Penélope, que só reencontra seu amante Ulisses, na *Odisséia*, devido ao ato da traição: à noite, ela desfazia o pano delicado e longo que havia tecido durante o dia. Assim é, também, o dinamismo da memória, um tecer e destecer que acabam por depender um do outro. Algo que se constrói a partir do esquecimento, da descontinuidade. E essa descontinuidade não é apenas um

²³ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. p. 35

²⁴ ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Globo, 1997. p. 37

simples vazio, mas um vazio estruturante. Nos diz Bachelard: “*não se pode reviver o passado sem o encadear num tema afetivo necessariamente presente*”. (pg. 37). É o que nos mostra Deleuze, em *Proust e os Signos*. Revisando a teoria de Bergson, ele considerou um fator importante da rememoração: sua capacidade de interiorizar o contexto, isto é, tornar o contexto antigo inseparável da sensação presente, envolvendo os dois contextos um no outro, e fazendo da relação dos dois algo interiorizado.

Dessa forma, lançar um olhar do presente em direção ao passado significa deparar-se com o abismo do esquecimento, com a morte. Um tecido descontínuo, onde as lembranças se perdem irreparavelmente, mas que é também inaugural, pois não se pode reproduzir o já desaparecido, mas sim reconstruí-lo, não como esteve presente, mas como passado. E não como passado que repete o presente que foi, mas como uma imagem relativa ao presente em que agora é enunciado. Gesto que só é possível na medida em que se lança para o futuro, para a possibilidade de criação.