

CATÁBASE PERMANENTE NA ESCRITA ROMANESCA DO *MEMORIAL DE AIRES*:

a tanatografia de um proscrito

Permanent katabasis in the novelistic writing of *Memorial de Aires*: tanatographie of an outcast

Augusto Rodrigues da Silva Junior¹
Marcos Eustáquio de Paula Neto²

Artigo recebido em: 31/03/2020.

Artigo aceito em: 25/06/2020.

RESUMO

Nossa proposta analisa o *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, tendo em vista a mundividência cínica expressa no diário do diplomata narrador. A catábase – “viagens aos infernos” e procura pela sabedoria – permite a composição do manuscrito enquanto proscrito e anotador da atualidade viva. Fruto de tarefa diária e filosófica, a escrita do conselheiro é facultada pela catábase e editada em forma de romance-diário. Por intermédio da crítica tanatográfica, interpretamos o insulamento como estratégia de criação da obra que, embora estoica, revela-se cínica e irônica. Esses encontros teóricos, fomentados pela polifonia e pelos problemas de poética recebem o aporte dos seguintes estudiosos: Bakhtin, Bachelard, Branham e Goulet-Cazé; Bosi, Paulo Bezerra e Augusto Silva Junior.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; Memorial de Aires; Tanatografia; Catábase; Bakhtin.

ABSTRACT

Our purpose is to analyze Machado de Assis' *Memorial de Aires* (1908), taking into account the Cynical worldview expressed in the narrating diplomat's diary. Katabasis – a descent into hell and a search for knowledge – allows the composition of the manuscript as an outcast and recorder of living reality. Result of daily and philosophical work, the counselor's writing is made possible by katabasis and edited as a novel-diary. Employing the tanatographical criticism, we interpret the insulation as a creative strategy made by the work, which, although Stoical, shows itself as Cynical and ironic. Such Stoical meetings fomented through polyphony and poetics problems receive the contribution from the following scholars: Bakhtin, Bachelard, Branham, and Goulet-Cazé; Alfredo Bosi, Paulo Bezerra and Augusto da Silva Junior.

KEYWORDS: Machado de Assis; Memorial de Aires; Tanatographie; Katabasis; Bakhtin.

¹ Professor associado de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Doutor em Literatura Comparada pela UFF (2008). Link do currículo: <http://lattes.cnpq.br/6208952301327343> E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com

² Mestrando em Literatura pela UnB e graduado em Letras pela mesma instituição. Faz parte do grupo de pesquisa Crítica Polifônica: Poéticas da Tanatografia (UnB/DPG-CNPq). Link do currículo: <http://lattes.cnpq.br/7523623417372697> E-mail: marcoseustaquio94@gmail.com

1. Introdução

O princípio norteador da crítica tanatográfica está no vínculo entre dois polos: escrita e morte. À primeira vista, o termo é autoexplicativo: escrita – *Graphēin* – remete à forma ou composição do livro; e morte – *Thanatos* – diz sobre o tema dos textos. Verifica-se, contudo, em vastos estudos já realizados sobre o assunto por Silva Junior (2014; 2015; 2019) e Medeiros (2017), a existência de um conjunto de obras que movimentam essa correspondência por caminhos que extrapolam a ligação convencional mencionada:

Existe toda uma tipologia [da tanatografia]: mortos conversando entre eles; retornantes querendo conversar com os vivos; defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores; vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana. (SILVA JUNIOR, 2014, não paginado)

Para aplicarmos esse viés crítico à leitura do *Memorial de Aires* (1908) é preciso entender o que é essa tanatografia. Trata-se de um cruzamento, não necessariamente imediato e previsível, entre *thanatos* e *graphēin*, que origina em *processo extraordinário* de potencialidades criativas. Nessa linha, a morte afeta diretamente o modo de composição e organização do romance: numa *tanatopoética*, o morrer não é apenas tema, mas lastro compositivo romanesco, engendrando uma espécie de código do submundo. A escrita, via autoconsciência (*selfconscious genre* – na prosa erigida por Rabelais, Cervantes e Sterne), pode chamar atenção para a própria composição e estilos, convertendo linguagem em assunto a ser tratado. Fazemos ecoar a voz da crítica machadiana Marta de Senna: “ao imporem uma reflexão ontológica sobre o gênero a que pertencem, conduzem necessariamente a uma reflexão sobre a condição humana” (SENNA, 1998, p. 25-26).

Consideramos as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1980/81) como obra-gênese da tanatografia em paragens brasileiras. Logo no início do romance, vemos a narrativa do defunto autor ser minada com reflexões e questionamentos a respeito de qual *modus operandi* deveria ser empregado na consolidação de sua estrutura. Herança sterniana, conforme filiação antecipada pelo narrador desde o Prólogo da publicação.

O que determina a escolha de Brás Cubas é exatamente a condição fúnebre na qual se encontra, daí a decisão em iniciar as *Memórias Póstumas* pelo trespasse e não pelo nascimento, como costuma acontecer nas tradicionais memórias de *vivos* – a exemplo das *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida.

A escrita do *Memorial de Aires* assimila traços de proscrito que remetem, em certa medida, às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Como já apontado por Alfredo Bosi, percebemos na narrativa do diplomata a presença “meio encoberta, na *forma de diário*” (BOSI, 1999, p. 129, grifo do autor), da escrita fúnebre de Brás Cubas. Se parafraseamos o Michel Foucault da *História da loucura*, pode-se dizer que a velhice (de Aires, de todos) é o “já-está-aí da morte” (FOUCAULT, 1991, p. 16). Assim, a produção machadiana derradeira (já do século XX, com *Esauí e Jacó*, de 1904, e o *Memorial*, de 1908) segue experimentando, potencializando e rompendo com “os limites da tanatografia” (MEDEIROS, 2017, p. 93), cunhando as últimas palavras pronunciadas, neste mundo, pelo conselheiro, e pelo Machado de Assis que dele ecoa.

Cumprido dizer que as narrativas de Brás Cubas e do conselheiro Aires seguem caminhos divergentes no que se refere às próprias motivações literárias. Pensemos, pois, no distanciamento radical entre vida e morte, estilizado nas *Memórias Póstumas* e no afastamento indispensável à produção do *Memorial*. No entanto, se levamos em conta o processo catabático empreendido em ambos para a composição das respectivas memórias, vislumbramos ponto de convergência tanatográfica.

Tal processo, empregado por Eudoro de Sousa prioritariamente em estudos sobre viagens ao reino inferior, a exemplo dos famosos episódios protagonizados por Ulisses e Eneias, na ática antiga, repercute nos diálogos satíricos de Luciano de Samósata, já no império romano. Posteriormente, na cultura ocidental que se pode chamar moderna, verifica-se a incidência de uma tradição catabática nos romances surgidos a partir do século XVI, com François Rabelais na França, Miguel de Cervantes na Espanha e, mais tarde, no Brasil, com o prosaísmo de Machado de Assis.

Tal linhagem e sua incidência no *Memorial de Aires* se tornará mais evidente na seção seguinte.

2. A catábase permanente na escrita memorialística do diário

Elegemos o conceito de catábase para entendermos o espaço de exílio vivenciado por Aires visando a composição de seu diário. O distanciamento do conselheiro surge como ferramenta indispensável para que se comente de forma irônica e satírica os acontecimentos cotidianos e pessoais evocados na narrativa diária. Encontramos a explicitação desse fenômeno em passagens como: “Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular. Saí agora do Flamengo, fazendo esta reflexão, e vim escrevê-la, e mais o que lhe deu origem” (ASSIS, 1997, p. 32). Acentua-se, deste modo, o cunho catabático da escrita efetuada no romance, por meio “da memória ou da reflexão” (ASSIS, 1997, p. 67), do exílio e da solidão. Para fundamentarmos esta abordagem, há de se recorrer ao estudo *Catábase: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade* (2013).

A respeito da expressão grega, Eudoro de Sousa (2013, p. 43) diz: “é, sobretudo, um *mito*, quer dizer, história *sui generis*, que se contava ‘acerca dos deuses, semideuses, heróis e dos que habitam o Hades’”. Tendo isso em vista, falamos de narrativa peculiar a respeito daqueles que habitam o mundo subterrâneo. Note-se que a obra mais “recente” estudada por Sousa em seu *Catábase é Os Lusíadas* (1572), poema épico camoniano. Desse modo, há que se pontuar distinções fundamentais entre esta pesquisa, agora explanada, e aquela ora revelada pelo *inacabado* pensador português radicado na Universidade de Brasília.

Eudoro, como os especialistas em estudos clássicos em geral, dedicou-se à observância de catábases literárias no universo greco-latino. Sendo *Os Lusíadas* um ponto bibliográfico fora do esquadro antigo justamente por associar a ação ultramarina lusitana à empreitada nauta de Odisseu. Como explicam Platão e Sousa,

as descidas infernais são reveladas em obras literárias no momento em que tais “viagens infernais” eram absolutamente verossímeis à lógica social-religiosa e cultural da pólis grega. Quando da derrocada dos mitos e ascensão da razão filosófica, as catábases deixam de ser tão incidentes nas narrativas escritas e orais – na medida em que não significam mais, precisamente, a atualidade viva (BAKHTIN, 1997).

Das catábases antigas reportadas por Eudoro, empreendemos salto às modernas e prosaicas descidas aos infernos. Augusto Silva Junior (2014), recuperando expressão de outro autor, relata como elas se apresentam em “coloridas plenitudes” (AUERBACH, 2011, p. 308), por catábases carnavalizadas, nas narrativas de *Gargântua e Pantagruel* (1532-1564), *Dom Quixote de la Mancha* (1605; 1615) e, como se disse, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880/81). Ana Medeiros (2017), na mesma linha, dá fôlego ao deambular catabático do século XX com *Esau e Jacó* (1904), além de obras posteriores de Miguel de Unamuno (1547-1616) e José Saramago (1922-2010).

Os três pesquisadores brasileiros, cumpre destacar, enxergam a incidência do fenômeno clássico (a catábase) mesmo no mundo pós-ascensão do individualismo e, por conseguinte, emergência do gênero romanesco (WATT, 2010). Agora, nossa aposta é revelar como também em livro manifestado na forma de diários compilados, de um velho escritor solitário na abertura do século XX, realizam-se *passagens* infernais.

Como nosso objeto ficcional se trata de um diário escrito por homem vivo, realizado durante o sucedâneo dos acontecimentos, sobre o mundo e as pessoas com quem convivia, encontramos evidente *relatividade* ao abordar os temas de defunto autor e inferno visitado à leitura do *Memorial de Aires*. A narrativa diária de 1908 não se trata de *deuses*, *semideuses*, *heróis* ou mesmo defuntos. Lidamos, na verdade, com diário escrito solitariamente, por um diplomata afastado, à roda de si mesmo – pensando-se em um paralelo com a *Viagem ao redor do meu quarto* (1872), de Xavier de Maistre – outro evocado desde o “Ao Leitor” d’*As memórias póstumas de Brás Cubas*.

Esforçamo-nos, portanto, em evidenciar, ao decorrer das análises efetuadas, o “canto do mundo” (BACHELARD, 1993, p. 21) de Aires, para suscitar outro estudioso sobre esses espaços de confinamento, cuja presença catabática na produção do sexagenário surge como espaço irrefutável para os registros diários do escritor. Mais uma vez, o filósofo francês é relevante para se entender que “a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (BACHELARD, 1993, p. 23). Descobre-se, nestas ambiências íntimas, geralmente em gavetas e armários antigos, as famosas “secretárias” do século XIX – espécie de escrivadinha com espaço para guardar objetos trancados. No *Memorial*, por exemplo, Aires depara-se às vezes com tais materiais, a exemplo dos “papéis velhos que o meu criado José achou” (ASSIS, 1997, p. 95). É através desse espaço íntimo, a que o narrador recorre em processo de ilhamento, que a catábase permanente se firma no texto.

A etimologia do termo grego remete a uma “ida para baixo”, o que reforça a ideia da descida aos infernos, tratada nos estudos críticos supracitados. Sousa, contudo, em seu livro intitulado *Mitologia: mistério e surgimento do mundo*, realça a inexistência de um lugar chamado inferno para o qual se desce (literalmente), percorrendo sobre a catábase como uma viagem aos infernos, e não *descida*, como sugere o étimo.

Ninguém desce aos infernos. Deles tendo subido, depois dirão que lá desceram. Para mim, inferno é não haver lugar, é sentimento de não havê-lo onde estou, quando sou outro que não era. Inferno é ser obrigado a viver a vida alheia, em lugar que o não é, por sê-lo de todos e de ninguém (SOUSA, 1995, p. 25-26).

Adotando esse entendimento na interpretação da obra de Aires, pode-se verificar na sua condição de autor de diário precisamente uma experiência catabática singular, pois pertence a um não-lugar em que se é “outro que não era”. Assim como nas *Memórias Póstumas*, a condição de afastamento propiciada pela circunstância defunta, estilizada em romance, surge no *Memorial* pela pena de proscrito. Resulta disso uma narração desprendida dos comedimentos e limitações que a elite social, com quem o velho memorialista mais interagira, impunha. Assim, o discreto

conselheiro esquiva-se de quaisquer preocupações que possam restringir sua escrita, arrojando-se na escrita cínica e também polifônica, como temos apontado (SILVA JR., 2014; MEDEIROS, 2017).

Novidade, aqui, é, ainda, como intuído no título deste tópico, o fato de avaliarmos a catábase como permanente – expressão bastante apropriada para a abordagem do romance, especialmente os inacabados (no sentido bakhtiniano). Se o exílio do diplomata manifesta-se no decorrer do livro como condição única e indispensável para que ele possa “viver a vida alheia”, é nesse moto contínuo infernal e íntimo (para não perder Bachelard de vista), de ser “obrigado a viver a vida alheia” (SOUSA, 1995, p. 26), que alimentando sua experiência e sua narrativa com as vidas dos outros – e não discorrendo sobre si mesmo, como nos induz a pensar o título da obra.

Ao contrário de outras produções literárias em que identificamos a ocorrência do processo catabático como “experiência única e excepcionalíssima” (SOUSA, 2013, p. 210) de um episódio específico, o *Memorial de Aires* comporta em toda sua extensão a manifestação da catábase permanente, responsável por potencializar os significados indicados pelas entrelinhas do romance e pelos episódios “*ex silentio*” (SOUSA, 2013, p. 118; 122), a respeito dos quais o conselheiro não teceu comentários. Quando, afastado de todos e de tudo, diante da escrivãzinha, o escritor recorda remotamente os fatos que se sucederam. Neste jogo, estabelece-se, conforme explanaremos a seguir, liberdade concedida ao diplomata de expor suas opiniões sobre aqueles indivíduos e sobre a sociedade na qual está inserido.

Na produção machadiana, somos capazes de identificar inúmeras ferramentas que permitem o efeito dessa liberdade pensamental: o defunto autor falastrão, o cômico diálogo dos mortos no conto “Entre santos”, publicado nas *Várias Histórias* (1896), a reversibilidade registrada em diários escondidos e outras situações inusitadas que repercutem em visões radicalmente alheias àquelas mais convencionais. No conto das *Histórias sem Data* (1884), “A Igreja do Diabo”, em diálogo com o título

da obra, já reconhecemos que “esse movimento de alternância das virtudes pelos vícios, bem como das normas pelas exceções, é carnavalesco e diabólico, pois promove uma ‘quebra’, um rompimento com o hegemônico” (SILVA JUNIOR; PAULA NETO, 2018, p. 11-12). Com acréscimo da natureza diabólica identificada no conto, ilustramos, mais uma vez, a liberdade e a reversibilidade que surgem no *Memorial de Aires* possibilitadas pela condição catabática do narrador e por sua escrita memorialística.

Com tais considerações, aproximamos duas ideias-pilares de nosso estudo: catábase (responsável por acionar tradição épica, de dimensão coletiva, e arquitetar *situações extraordinárias*) e diário (gênero literário moderno e responsivo ao individualismo, que convoca debates sobre cotidiano e alteridade). Ambos os aspectos da escrita do ponderado narrador evidenciam-se quando notamos que o Conselheiro, desejoso de “não ver nem ouvir ninguém” (ASSIS, 1997, p. 52), nos instantes em que redige o diário, realiza uma escrita de exílio, entendido também, nas palavras de Sousa, como um *não-lugar*. Dentre os impactos da circunstância singular da escrita diária de Aires, podemos citar a expansão da liberdade na exposição de sua perspectiva cínica perante a conformação social e nacional, no alvorecer de um confuso novo século, conforme exposição adiante.

3. O Cinismo como processo compositivo do *Memorial de Aires*.

Após a verificação de uma catábase permanente ao longo de toda a escrita do *Memorial*, efetuada por Aires em casa “fechada e protegida” (BACHELARD, 1993, p. 46), buscamos agora entender a repercussão desse processo na estrutura da obra e na visão explorada por Aires. O não-lugar é exatamente essa intimidade de notação bachelardiana. Sobre essa inclinação de Aires, o crítico Augusto Meyer já pontuava:

A ironia estereotipada e constitucional do Conselheiro Aires, a velhice, enfim, do espírito e a impotência sentimental que o caracterizam, só podiam dar, como deram, obra tão viva apesar da monotonia do conjunto,

por causa de uma paixão que nunca morreu nele – a paixão da análise. (MEYER, 1958, p. 26)

Vemos, no *Memorial*, testemunho cínico e inacabado do narrador. A condição de exílio do autor surge como circunstância essencial para que o comedido homem abandone aqueles “hábitos quietos” e “costumes diplomáticos” aos quais se detinha (ASSIS, 1997, p. 31). Nos momentos em que, ilhado registra seus pensamentos e opiniões mais sinceras, promove uma mirada cínica frente ao mundo, em radical distanciamento àquela tantas vezes expostas pelo diplomata quando em meio às gentes nos salões e festividades – sempre a aconselhar.

Ao falar de cinismo, vale destacar que tratamos de movimento filosófico perpetuado como “a ramificação mais original e influente da tradição socrática” (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p. 11) e responsável por satirizar o homem e a sociedade que lhe confina. Com esse resgate, intuímos aproximar Aires daqueles intérpretes da Antiguidade, capazes de “fazer que os outros tomassem consciência das incoerências da vida civilizada em comparação com a ‘vida natural’ e levá-los a abandonar sua falta vergonha” (GOULET-CAZÉ; BRANHAM, 2007, p. 170). O diplomata, entretanto, antes de adotar tais métodos, fazendo jus à profissão em que atuou, evita discórdias e busca expor suas opiniões sempre de forma moderada, a fim de que não desagrade terceiros, registrando as ironias cínicas apenas no diário.

Através dessa ambiência à roda de si mesmo, portanto, o narrador cínico registra pensamentos que jamais admitiria em outras esferas da vida:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor (ASSIS, 1997, p. 28).

O estilo autoconsciente do diário, exposto no diálogo efetuado pelo conselheiro e seu interlocutor (de) papel, chama a atenção para aquele *não-lugar* permanente, representado no romance pelo insulamento de Aires. Essa particularidade da produção do diplomata resulta na supracitada catábase permanente

e na possibilidade de revelações inusitadas sobre os amigos e conhecidos da narrativa. Equivalente estratégia de composição podemos encontrar no conto “Galeria póstuma”, do livro *Histórias sem data* (1884), em que o ex-deputado Joaquim Fidélis (há de se notar a semelhança, não à toa, com o nome Fidélia, personagem essencial ao *Memorial*), ao morrer, surpreende o sobrinho e alguns poucos familiares ao deixar um diário póstumo cheio de críticas e denúncias a respeito daqueles que, em vida, parecia estimar. Ao adotar a “escrita solitária de diário” (BOSI, 1999, p. 129-130), nosso autor fictício alcança a mesma liberdade radical de outrora e se permite expor “cuidados de amor” e leituras críticas dos seres tornados personagens e do drama da narrativa (e nacional) de 1888 e 1889.

Ao contrastarmos as circunstâncias do autor defunto a outras prosas tanatográficas machadianas, o uso do manuscrito se evidencia enquanto motivação catabática do diplomata para a edição, posterior e póstuma, do romance. Aires não possui o estatuto de defunto autor, como Brás Cubas, para recorrer à ambiência fúnebre como estímulo a uma liberdade radical. Ademais, nunca foi mendigo, a exemplo de Quincas Borba, personagem ignorado, jogado às margens do Rio de Janeiro e da vida social, além de ideólogo incumbido de formular a filosofia cínica do humanitismo. Pelo contrário, nosso narrador-personagem é um diplomata aposentado, membro de classe brasileira abastada do final do séc. XIX, capaz de inspirar estima de figuras como o imperador Dom Pedro II, responsável por lhe conferir o título de Conselheiro.

Reconhecemos nessas atribuições impostas ao sexagenário o motivo do evidente receio em ser lido, pois “Se alguém lesse [o manuscrito] achar-me-ia mau” (ASSIS, 1997, p. 30). Isso se justifica porque existe, no diário e no estado de ilhamento em que ele foi escrito, certa incitação ao exercício reflexivo e *solvente* (no sentido da prática filosófica cínica de criticar e deteriorar) de Aires.

Cabe realçar ainda que, ao se adotar a forma de diário como composição romanesca, Aires associa-se mais uma vez à tradição cínica da Antiguidade, em que

era costumeira a transformação de “gêneros baixos e extraliterários, como o testamento ou o diário, em produções literárias plenas com motivos satíricos” (BRANHAM, 2007, p. 99). Daí encontramos forte indício da estilização de gêneros textuais que tão fortemente atuaram na consolidação do romance. Embora não façamos aqui uma genealogia da arte romanesca, há de se grifar, para reforçar os preceitos filosóficos adotados por nós, que a ótica inacabada do prosaísmo machadiano resulta da observação do “limem socrático em direção à filosofia cínica romana (diálogo luciânico)” (SILVA JUNIOR; MEDEIROS, 2015, p. 235).

As mediações históricas identificadas entre vertentes filosóficas e suas ramificações literárias elucidam a interpretação que fazemos, pautada nos mecanismos heterogêneos utilizados pelo autor brasileiro na composição de seu último romance. A repercussão da maiêutica socrática e da filosofia cínica nos gêneros literários sério-cômicos, em larga medida absorvidos pela prosa de Machado, firmam-se como articulações necessárias para o entendimento das técnicas literárias do proscrito e comedido Aires.

Outro exemplo que podemos agregar a essa discussão está na fusão entre prosa e verso realizada pelo narrador nas repetidas referências feitas ao verso de Shelley – “I can give not what men call love” (SHELLEY apud ASSIS, p. 10, 1997), em tradução do autor: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor...” (ASSIS, p. 10, 1997). Tal “vaticínio” (se estamos revestidos do sopro grego antigo e do Morro dos Prazeres) acompanha a sequência dos acontecimentos e se adapta a eles, levando o conselheiro a citá-lo em diversos capítulos. Trata-se, mais uma vez, de repercussão cínica na prosa catabática.

Com enfoque em se desvendar o terreno da heterogeneidade, podemos citar o texto referente ao dia 06 de outubro de 1888, em que Aires elabora um interessante e controverso conúbio entre verso e crônica, no bojo do romance:

Mana Rita, mana Rita
Foi a última visita,

E o resto do poema em prosa, que a minha musa não dá para mais.

(...)

Ao café, mana Rita contou-me algumas anedotas de Andaraí, aonde a fui levar, seriam dez horas, e donde voltei para escrever isto, acabar e repetir como principiei:

Mana Rita, mana Rita,
Foi a última visita.
(ASSIS, 1997, p. 90-92)

Com isso, acreditamos ter desvelado o caráter heterogêneo, pluridiscursivo e dialógico presente na produção machadiana, desde a dedicatória aos vermes nas *Memórias Póstumas* de 1881, e identificado no *Memorial* via catábase permanente – mecanismo textual responsável pela consagração do diário na categoria de romance.

No mesmo esteio, podemos apontar dois aspectos inerentes ao autor do diário que acentuam o poderio cínico de sua obra: o ciúme recôndito, muitas vezes tornado evidente nos comentários tecidos sobre Fidélia; e a memória defeituosa, em diversos momentos, desta forma autoproclamada por meio de enunciados como “perdoe-me a sua memória, se não é verdade” (ASSIS, 1997, p. 49). O inacabamento da narrativa, então, resultante da estrutura catabática e dos elementos supracitados, ecoa no impedimento de Aires em criar uma obra monológica, com um narrador autoritário, dotado de pretensas verdades, na medida em que não concentra em si “todo o processo de criação” (BEZERRA, 2005), já que sua capacidade de interpretar os fatos muitas vezes é encurtada pelo complexo drama das relações que vislumbra.

Como afirma Paulo Bezerra, “o autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências” (BEZERRA, 2005, p. 195). A incapacidade do conselheiro de prever o que se sucederá na história, bem como a falta de uma análise certa rigidamente delimitada das personagens, contribuem para nossa proposta de se pensar a obra memorialística no seio da categoria de romances polifônicos (BAKHTIN, 1997), pois o narrador não possui o pleno domínio dos objetos e das consciências que narra.

A famosa cena do cemitério, introdutória da narrativa e responsável por nos apresentar mana Rita e a viúva Noronha, ilustra nossa análise com as hesitações do observador Aires ao tentar traduzir os gestos da jovem enlutada: “Nesse momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto” (ASSIS, 1997, p. 19). Além da fracassada tentativa do conselheiro de interpretar gestos e atitudes de Fidélia, na cena referida, deparamo-nos, no desenrolar da obra, com várias outras expressões utilizadas por ele que também espelham essa inconclusividade eterna de sua prosa. “Talvez seja engano meu” (2015, p. 1274) e “creio que já o escrevi em algumas destas páginas” (2015, p. 1254) são exemplos do movimento de esquivar-se da condição de narrador, do seu evitar comprometer-se inteiramente com o leitor, pois sempre recorre à possibilidade de estar enganado (e, conseqüentemente, de sair da sua condição de Conselheiro). Traçaças de narrador cínico que, dizendo não deter a verdade, angaria leitores (como Sócrates, que reunia discípulos).

Em tese de doutorado de Ana Medeiros, encontramos oportuna explicação a respeito do inacabamento que tais limitações provocam nas produções de Aires (e aqui nos referimos também ao romance de 1904, *Esaú e Jacô*):

Ambos póstumos, não foram preparados pelo Conselheiro para publicação, o que lhes confere uma aura de *inacabamento* essencial à compreensão dos dois livros como escritos de um autor ficcional finado. O caráter não-definitivo de *Esaú e Jacô*, bem como do *Memorial de Aires* aparece explicitado na “Advertência” que antecede cada um deles (MEDEIROS, 2017, p. 97)

Aparados pela consideração da pesquisadora, podemos dizer que o jogo entre ficção e realidade, orquestrado por Machado de Assis na “Advertência” (cuja autoria pode ser tanto do escritor de carne e osso quanto do narrador fictício do *Memorial*), implica em mais uma reiteração daquele “caráter não-definitivo” que desponta desde o primeiro capítulo do livro. Assim, entendemos a estrutura aberta do diário romanceado como uma motivação para a concretização da atmosfera suspeita e inacabada que se apodera dele.

O cinismo de Aires, manifestado por um “novo tratamento” (BAKHTIN, 1997, p. 107) dispensado à realidade, efetua-se exatamente pela falta de uma determinação efetiva aplicada às personas dos dramas pessoais e nacionais descritos no manuscrito. Para esclarecer essa ocorrência e resgatarmos a provocação deixada no parágrafo anterior, referente à possibilidade de estarmos lidando com narrador suspeito, podemos tratar de dois episódios do romance. Ao comentar sobre uma possível reconciliação entre Fidélia e seu pai, o Barão de Santa-Pia, o conselheiro deixa relatado no dia 4 de abril o seguinte: “Se eu propusesse concluir-lhe o curso, o pai faria as pazes com ela” (ASSIS, 1997, p. 27). Sua opinião, contudo, não se mantém posteriormente, como podemos averiguar em anotações datadas de 12 de abril, quando admite, em conversa com o Barão, ter pensado poder provocar diferente conclusão à relação entre pai e filha:

confesso 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 daqui para a fazenda, e eu não perderia o meu objeto de estudo. Isto, sim, papel amigo, isto podés aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê (ASSIS, 1997, p. 30)

Tais contradições, oriundas principalmente dos obstáculos memorialistas e do ciúme recôndito do narrador (verificado também na relação entre o Aires de *Esauí e Jacó* e a inexplicável Flora), ganham fôlego diante do drama em vigor no “contraste de dous caracteres” (ASSIS, 2006, p. 54) anunciado desde advertência de 1872. Entendemos esses artifícios como efeitos irrevogáveis da catábase permanente para o alcance de uma exposição cínica a respeito dos personagens e de suas relações contrastivas.

4. Considerações finais

Os vários instantes de incerteza assumidos pelo diplomata conferem à narrativa estrutura improvisada e errante, recheada de dúvidas e de silêncios – condição de proscrito. Dentre as várias anotações deixadas pelo autor defunto e conselheiro, não encontramos registro de todos os dias desde o 09 de janeiro de 1888

ao 30 de agosto de 1889, data última do diário. Aliás, neste movimento de revelar e ocultar reside, para críticos fulcrais da recepção do romance como José Paulo Paes (1985) e Alfredo Bosi (1976), a essência da publicação última de Machado. É justamente nessa aparente essência que reside a catábase permanente.

O estorvo em se admitir ou afirmar algo com firmeza são consequências básicas dessa escrita inacabada e memorialística, construída por via “da memória ou da reflexão” (ASSIS, 1997, p. 67), para lembrarmos das palavras do diplomata. A experiência de exílio da profissão, e do exílio da escrita, imerso em seus próprios devaneios, retira este narrador do mundo. Ser o Conselheiro reconhecido por Dom Pedro II, permitindo-lhe abrir mão daqueles *costumes diplomáticos*, sem perder, no processo de escrita, a “vocaçãõ de descobrir e encobrir” (PAES, 1985, p. 15) que movimenta a catábase permanente.

Podemos concluir, portanto, que o resultado dessa catábase permanente da escrita é uma perspectiva cínica e inacabada de mundo, tecida das memórias diárias e mortuárias de um autor deambulante que colhe “passagens” pela existência. No nível metafórico, pensando no espaço bachelardiano, podemos tratá-la como uma linguagem corroída e esburacada. Em sentido teórico, convém caracterizá-la como obra inacabada e polifônica, lançando mão dos termos bakhtinianos já largamente visitados neste trabalho. A catábase, diária e incessante, surge enquanto motivação de toda a escrita do manuscrito. O *Memorial de Aires*, dessa forma, abre mão de sua natureza originalmente estoica, como nos esclarece Alfredo Bosi em livro panorâmico da literatura brasileira (1999), e alcança o estatuto de narrativa cínica. Narrador e obra terminam beneficiados por aquela mesma liberdade conferida ao defunto autor Brás Cubas: saem quites com a vida, desdenhando do legado da nossa miséria. A única diferença é que o defunto autor despede-se com o divertido piparote, ao passo que o Conselheiro afirma que os vivos e os velhos vão mais depressa que os mortos.

Referências

ASSIS, J. M. M. de. **Memorial de Aires**. São Paulo: Globo, 1997.

_____. **Ressurreição**. Belo Horizonte: Garnier, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. BRAIT, Beth. **Bakhtin** Conceitos-chave. São Paulo: Ed. Contexto, 2005.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na idade clássica**. 3. ed. Trad. José Teixeira C. Netto. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GOULET-CAZÉ; BRANHAM, B. (Orgs.) **Os Cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado**. Trad. Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007.

SILVA JUNIOR, A. R. **Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas**. ComCiência (online) n. 163. Campinas, nov. 2014, Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=108&id=1282> Acesso em: 30 de fevereiro de 2020.

SILVA JUNIOR, A. R. MEDEIROS, A. C. M. **Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária**. Anuário de Literatura. Vol. 20, n. 01, p. 228-245, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/21757917.2015v20n1p228>. Acesso em: 17 de março de 2020.

_____; PAULA NETO, M. E. de. **A carnavalização do diabo na literatura brasileira: um estudo comparado entre Álvares de Azevedo e Machado de Assis**. Revista Água viva. Vol. 03, n. 01, p. 1-13, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/ojs311/index.php/aguaviva/article/view/12204/10707>. Acesso: 30 de fevereiro de 2020.

MEDEIROS, Ana Clara M. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego**. 2017. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras da UnB. Universidade de Brasília, Brasília (DF).

MEYER, Augusto. **Machado de Assis 1935-1958**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

PAES, J. P. Um aprendiz de morto. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SENNA, Marta de. O olhar oblíquo do bruxo. Ensaio em torno de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SOUSA, Eudoro de. **Catábase**: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

_____. **Mitologia I** Mistério e Surgimento do Mundo. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

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