

As águas em errata: o mar em *Memorial de Aires*, de Machado de Assis

Gilberto Araújo¹

RESUMO: Este trabalho pretende avaliar as ondulações simbólicas do mar no romance *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis. Amparados pelas reflexões teóricas de Gaston Bachelard em *A água e os sonhos*, procuraremos demonstrar em que medida, no romance crepuscular de Machado, à tradicional semiologia eufórica associada ao movimento incessante das águas marinhas subjaz a disforia corrosiva do tempo.

Palavras-chave: literatura brasileira; século XIX; Machado de Assis; Memorial de Aires; mar.

“a água é o elemento melancolizante”
(HUYSMANS *apud* BACHELARD, 2002. p. 94)

Memorial de Aires, o último romance de Machado de Assis, congrega na epígrafe duas cantigas galego-portuguesas: a primeira, de João Zorro, é de amor, em que o eu-lírico masculino declara ter mandado “lavar barcas novas”, “em Lixboa, sobre lo mar”, possivelmente para transportar sua “senhor”; na outra, uma cantiga de amigo escrita por Dom Dinis, a voz feminina, como é de praxe no gênero, informa à mãe que partirá para encontrar o amigo. O diálogo das duas cantigas aninha uma atmosfera de realização amorosa, como se a cantiga de amigo respondesse à solicitação da cantiga de amor. Ou seja, o homem que fala no primeiro texto converte-se no “amigo” da “senhor” do segundo, insinuando simultaneamente a união afetiva das vozes dos dois poemas e, por extensão, a hibridização das duas tradições literárias galego-portuguesas, como a sugerir que a cantiga de amigo embarcasse nas “barcas novas” lavradas na de amor.

A cena inicial do livro estabelece, no entanto, uma descontinuidade semântica em relação às epígrafes: se das “barcas novas” “sobre lo mar” nelas ancoradas intuía-se a vitalidade de um amor potencialmente realizável, na abertura do romance, o espaço destacado é fúnebre: o cemitério de São João Batista. Nele, três personagens são apresentados: o Conselheiro Aires, sua irmã, Rita, e Fidélia; aquele, velho diplomata aposentado; as mulheres, ambas viúvas, levam flores aos maridos defuntos. Os três, inseridos no cemitério, iniciam o romance timbrados pelo signo da morte, da não-vida, simbolicamente oposto ao prefigurado pelas cantigas na epígrafe.

¹ Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

O personagem Conselheiro Aires é também narrador de *Memorial de Aires*, texto híbrido que flutua entre o romance e o diário. A rigor, podemos dizer que se trata de um romance organizado na forma de diário, na medida em que se estrutura a partir de anotações e confissões (em maioria, datadas) do diplomata. No entanto, conforme argutamente observou Mário de Alencar, ao contrário da maior parte das autobiografias paginadas em diário, no *Memorial*, “Aires fala pouco de si; o mais e principal que ele escreve no seu registro é a observação feita em outros” (ALENCAR, 1995, p.53). Exemplo disso é a entrada do dia 16 de janeiro de 1888, na qual Aires registra o convite para as bodas de prata do casal Aguiar – D. Carmo e Aguiar –, a serem comemoradas no próximo dia 25 na casa dos aniversariantes. O Conselheiro decide ir ao festejo e, inesperadamente, lá encontra Fidélia, que, supunha ele, teria apagado a vida no luto pelo marido. A descrição do momento em que a viúva chega à casa dos Aguiar merece atenção:

Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As joias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga (...).
Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo dê nenhuma ideia de rigidez; ao contrário, é flexível. (ASSIS, 1975, p.75)

A indumentária de Fidélia reveste uma mudança sutil de comportamento: se a viúva mantém os corais e o medalha, a mulher usa “joias e um raminho de miosótis”, adornos que, em certa medida, expressam o resgate da condição anterior à morte do marido – de dama vaidosa e atraente. Ratifica-se a alteração que se opera em Fidélia pelo comentário do narrador, que destaca a flexibilidade da personagem.

Ao fim da mesma entrada, o diplomata localiza, de maneira algo despreziosa, a casa dos Aguiar: “esqueceu-me de dizer que a casa Aguiar é na praia do Flamengo, ao fundo de um pequeno jardim, casa velha mas sólida” (ASSIS, 1975, p.78). Como se sabe, na tradição ocidental, o jardim e a casa por ele decorada simbolizam espacialmente a família burguesa, cujo alicerce central é o casamento. Na passagem do *Memorial*, a “casa velha mas sólida” conota o casamento duradouro do casal Aguiar, que, afinal, comemorava as bodas de prata; em frente à casa dos velhos, está o mar, que já comparecera na epígrafe como extensão viabilizadora da realização amorosa e detentora de traços de renovação (“barcas novas”). Curiosamente, apenas depois de ter destacado a ligeira metamorfose de Fidélia, Aires fixa a

casa dos Aguiar na praia. A justaposição narrativa dessas informações parece indicar que, a despeito da solidez e da velhice – da casa e das personagens –, ainda há vida, principalmente em Fidélia, à primeira vista morta com o marido. O signo que coroa a juventude latente é, juntamente com “as joias e um raminho de miosótis”, o mar, com seu peculiar e incessante dinamismo.

É-nos lícito, portanto, aproximar o espaço em que vivem as personagens do *Memorial* do comportamento delas na narrativa. Assim, o velho casal Aguiar mora em uma casa igualmente vetusta; a força do relacionamento, festejada nas bodas de prata, é projetada na casa pelo adjetivo “sólida”. Além disso, o casal mora em frente ao mar, diante do qual, porém, só mantém postura contemplativa. A velhice e a solidez, ambas estáticas, confrontam-se com o movimento constantemente renovado do mar. Voltemos à obra.

Na entrada do dia 4 de fevereiro de 1888, somos apresentados ao afilhado do casal Aguiar, Tristão, de cuja biografia um ponto nos interessa sobremaneira. O menino, filho de pai português, ao saber que os pais iriam à Europa, decide viajar com eles, a despeito dos pedidos da madrinha para que ele ficasse: “Tristão, que se preparava para os estudos, tão depressa viu apressar a viagem dos pais, quis ir com eles. Era o gosto da novidade, a curiosidade da Europa, algo diverso das ruas do Rio de Janeiro, tão vistas e tão cansadas” (ASSIS, 1975, p.84).

Visitar o Velho Mundo corresponde, ironicamente, a contactar a novidade, pois, no Novo Mundo, só há a mesmice, estampada nas ruas “tão vistas e tão cansadas”. Sendo fiel ao que representara nas epígrafes, o mar é, também aqui, o caminho de superação da contrariedade e de acesso à satisfação.

O jovem, todavia, ao contrário do que prometera à madrinha, não retorna rapidamente da Europa. Lá termina os estudos e, anos mais tarde, volta para resolver negócios; aproveitando a ocasião, visita os padrinhos. Por frequentarem ambos a casa dos Aguiar, Aires e Tristão se aproximam, o contato se aprofunda, e os dois tornam-se amigos. No dia 4 de agosto, eles se encontram, pela primeira vez, em ambiente externo à casa do Flamengo: “Indo a entrar na barca de Niterói, quem é que encontrei encostado à amurada? Tristão, ninguém menos, Tristão que olhava para o lado da barra, como se estivesse com desejo de abrir por ela fora e sair para a Europa” (ASSIS, 1975 ,p.123).

Tristão, à mirada perspicaz de Aires, denuncia na direção do olhar o desejo de retornar à Europa. Na barca, o jovem revela ao Conselheiro ter sido naturalizado português, informação que legitima sua adequação ao espaço europeu, associado, na primeira camada do *Memorial*, à juventude. Para Tristão, a Europa é um ambiente que se fez natural, fato que, por

um lado, ressalta o bem-estar do rapaz no estrangeiro, mas que, por outro, denuncia o caráter postiço da naturalização.

Aires, na mesma circunstância, evoca um dado da toponímia morta do Rio de Janeiro: “criei-me com a Praia-Grande; quando o senhor nasceu a crisma de Niterói pegara” (ASSIS, 1975, p.124). A informação, aparentemente acessória, ganha relevo por desestabilizar a associação das águas a uma espécie de euforia da inovação, conforme até então o romance parecia sugerir. Sob as ondulações do nome, escoa a água da vida. O episódio indicia a ilusão contida no movimento, que, maquinando mudanças aparentemente neutras (como alterar o nome de uma região), velam, no fundo, a aproximação inexorável da morte. Alteram-se os modos de compreensão vida ou as maneiras de a ela se referir, mas ela continua a ser incessantemente sugada pelo tempo.

Aires, por exemplo, ao retornar da Europa, onde viveu por muitos anos em decorrência da carreira diplomática, não encontra mais aqui os componentes do seu passado; no seu lugar, um vazio a que José Paulo Paes chamou de “passado abolido”: “o Conselheiro Aires pertence, em verdade, ao Brasil abolido, ao Brasil do velho imperador, que foi quem lhe conferiu, explica a ele a Flora em *Esau e Jacó*, o título de Conselheiro” (PAES, 1985, p.35). De maneira semelhante, podemos dizer que Tristão não encontra o mesmo Brasil que deixou ou, e isto é mais relevante, que, ao voltar para a Europa, não encontrará o mesmo Velho Mundo, que, assim como o Novo Mundo, também se renova à medida mesma que envelhece. Além disso, o pronome de tratamento empregado por Aires para se dirigir a Tristão – “senhor” – desempenha papel irônico, insinuando que o jovem igualmente será senhor e perderá sua “Praia-Grande”. Paulatinamente, portanto, o vigor simbólico derramado pelo mar é posto em xeque. Prossigamos com o diário.

No dia 22 de outubro, em outra conversa com o Conselheiro, na casa deste, Tristão informa-lhe que Fidélia retomou uma atividade abandonada desde a morte do marido: a pintura. O resgate da prática adormecida é outro vetor das mutações vivenciadas pela personagem. A viúva inicialmente desejava pintar o jardim de casa, mas, acatando sugestão de Tristão, decide mudar a matéria do quadro:

– Se ela sabe pintar pareceu-me que, melhor quadro que o seu jardim, é um trecho marinho do Flamengo, por exemplo, com a serra ao longe, a entrada da barra, algumas ilhas, uma lancha etc.. A madrinha concordou logo, e foi propor à amiga a troca do quadro. (ASSIS, 1975, p.163).

Tristão propõe o deslocamento do pincel de Fidélia do jardim para o mar. Conforme mencionamos, a arquitetura doméstica, incluindo o jardim, simboliza especialmente a união burguesa, cujo pilar central é o casamento. No caso de Fidélia, o luto é a prática mantenedora dessa coluna, parcialmente erodida pela morte do marido. A chegada de Tristão carcome mais fortemente a pilastra, pois acena à Fidélia a possibilidade de um novo relacionamento. O que subjaz à proposta do moço é, portanto, um convite à renúncia ao luto em favor de uma nova aliança, ou seja, é um apelo à quebra da fidelidade embutida no nome da viúva Fidélia.

À indicação feita pelo jovem soma-se outra, do velho Aires:

No meio da conversação tive uma ideia; disse-lhe que Dona Carmo, que lhes queria tanto, em vez de propor à amiga a simples tela da praia, devia propor-lha com alguma figura humana. A dele ficaria bem para lhe lembrar, quando ele partisse, a pessoa do filho pintada pela filha (...)

Não ponho aqui o sorriso [de Tristão] porque foi uma mistura de desejo, de esperança e de saudade (ASSIS, 1975, p.64).

O Conselheiro propõe, a nosso ver, menos uma substituição do que uma gradação, uma vez que, a rigor, inserir Tristão no quadro não pressuporia excluir o mar; ao contrário, faria conviverem ambos na tela. As sugestões de Tristão e de Aires traçam um percurso curioso em relação ao substrato da pintura: JARDIM – MAR – TRISTÃO. Como se percebe, tanto no quadro, quanto na vida, para se chegar a Tristão é preciso passar pelo mar. Dado que, em *Memorial de Aires*, o mar e o além-mar são, em primeira análise, associados à reconstrução e ao renascimento, a única maneira de Fidélia obnubilar a sombra do marido é partir para a Europa e lá viver com Tristão. A sugestão do Conselheiro ecoa intensificada no final da narrativa: “Viva a mocidade!” (ASSIS, 1975, p.219).

O alvitre ainda exige aprofundamento. Depois de ouvir o Conselheiro, Tristão arma um sorriso, mescla “de desejo, de esperança e de saudade”. Cada um dos ingredientes da mistura afina-se com mais intensidade (embora sem exclusividade) a um tempo específico: o desejo, ao presente; a esperança, ao futuro; a saudade, ao passado. Na perspectiva de Tristão, o alvo do desejo é Fidélia, com quem o jovem espera viver na Europa. A saudade se dissolve entre os Velho e Novo Mundo: aqui, o jovem augura o retorno à Europa; lá, talvez permaneça saudoso dos padrinhos. Do ponto de vista de Fidélia, a esperança é, possivelmente, partir para Europa com Tristão e, lá, alimentar, à distância, a saudade do marido morto. Para ambos, a saudade é extraída de um passado consignado pela morte (efetiva, no caso do marido de Fidélia, ou iminente, no caso dos Aguiar); a esperança projeta o deslocamento para a Europa;

e o desejo é o outro. Curiosamente, a entrada do diário em que a aproximação afetiva dos jovens começa a ser esboçada é encabeçada pelo número 22...

A equação temporal ternária sobrepõe-se à gradação antes apontada, referente ao quadro pintado por Fidélia: sob jardim – mar – Tristão deposita-se PASSADO – FUTURO – PRESENTE. As sequências correspondentes revelam a condição fictícia do presente, uma espécie de não-tempo balizado pela superação do passado e pelo assédio do futuro, que, ao se tornar presente, brevemente estará adormecido no passado. O caráter cíclico da vida manifesta uma concepção de tempo condizente com aquela defendida por Schopenhauer, segundo quem

cada instante da duração (...) apenas existe com a condição de destruir o precedente que o engendrou, para ser também, em breve, por sua vez anulado; o passado e o futuro, abstração feita das consequências possíveis daquilo que eles contêm, são coisas tão vãs como o mais vão dos sonhos, e o mesmo se pode dizer do presente, limite sem extensão e sem duração entre os dois (SCHOPENHAUER, s/d, p.13)

A simbologia eufórica do mar vital e renovador é, assim, desmontada, não resistindo às camadas mais profundas do texto, visto que sequer as águas são poupadas do eterno retorno. Dessa forma, nas entrelinhas de *Memorial de Aires*, Machado denuncia, como fizera em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que “o minuto que vem é forte, jucundo, supõe trazer a eternidade, e traz a morte” (ASSIS, 1999, p.36).

Examinemos outra conversa entre Tristão e Aires:

Volto espantado das Paineiras. Lá fui hoje com Tristão. No fim do almoço, acima da cidade e do mar, ouvi-lhe nem mais nem menos que a confissão do amor que dedica à formosa Fidélia. Uso os seus próprios termos: dedica à formosa Fidélia. O verbo não é vivo, mas pode ser elegante, e em todo caso, exprime a unidade do destino. As teses escolares dedicam-se a pais, a parentes, a amigos; o amor é tese para uma só pessoa (ASSIS, 1975, p.174).

Antes de avaliarmos a relevância do verbo empregado por Tristão, refletimos sobre espaço em que o afilhado do casal Aguiar confessa o amor por Fidélia: “acima da cidade e do mar”. Até esse ponto da narrativa, os encontros de Tristão com Aires aconteceram na cidade (na residência dos padrinhos ou na do Conselheiro) ou no mar. Distanciando-se dos demais espaços da narrativa, este, superiormente instalado, merece análise mais detida.

Conforme viemos apontando, na superfície significativa de *Memorial de Aires*, opõe-se a cidade do Rio de Janeiro ao mar, isto é, a velhice/morte à juventude/vida. Ora, se

levarmos em conta a sofisticada consciência do narrador machadiano, mais coerente com essa oposição seria encenar a confiança de Tristão nas proximidades do mar. Contudo, situando a cena “acima da cidade e do mar”, o narrador parece indicar-nos que a relação entre os sentimentos e o espaço não é imanente, mas, pelo contrário, estabelecida por uma subjetividade. Os espaços não carregam em si atributos; somos nós quem os ressignifica. Assim, Tristão e Fidélia atrelam a cidade do Rio de Janeiro à decrepitude, porque projetam na Europa os traços de inovação e modernidade. Conquanto o além-mar esteja, para os jovens, enfeixado no campo semântico da juventude, não podemos nos esquecer de que o narrador reiteradamente nos adverte sobre a corrosão contínua praticada pelo tempo, que, obviamente, não se adequa às construções simbólicas por nós engendradas.

Como se vê, no *Memorial*, o espaço, bem como o tempo, é antes virtual que real ou, consoante escreve Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, “a coisa, com efeito, apenas existe em virtude ou em vista duma outra da mesma natureza que ela e submetida em seguida à mesma relatividade” (SCHOPENHAUER, s/d, p.13). Na verdade, o que impele Tristão e Fidélia ao deslocamento para a Europa é mais a possibilidade de viver livremente o amor (sem reparti-lo com a atenção aos padrinhos idosos ou com o respeito ao marido morto) que o repúdio à senilidade incrustada na terra tropical.

Pensemos, agora, no verbo “dedicar”. O narrador destaca uma interessante nuance semântica do verbo: “exprime a unidade do destino”. Inferimos da declaração que aos jovens o *fatum* reservaria a vivência das pulsões (“Viva a mocidade!”), ao passo que aos velhos restaria aguardar a cessação da vida. Sobre a ação do destino, é igualmente valiosa a remissão à entrada do dia 5 de dezembro: “a marinha está quase pronta. Mana Rita veio encantada da tela, da autora e da dona, porque Fidélia destina a obra a Dona Carmo” (ASSIS, 1975, p.177). Do pequeno excerto conclui-se que Fidélia compactuou com a sugestão de Tristão em pintar o mar. Destaque-se, além disso, a utilização do verbo “destinar”: conforme sublinhara o narrador na passagem anteriormente estudada, Tristão “dedica” amor à Fidélia, e o verbo “exprime a unidade do destino”. O *topos* do destino, portanto, aproxima as duas dedicatórias. Cotejemo-las:

REMETENTE	AÇÃO	OBJETO	BENEFICIÁRIO
Tristão	dedica	Amor	Fidélia
Fidélia	destina	Obra	D. Carmo

A comparação dos elementos da tabela indica que à Fidélia é dedicado um sentimento vivo, enquanto à D. Carmo é oferecida a vida simulada numa tela. À Fidélia oferta-se um sentimento real, efetivamente capaz de alterar um estado de coisas (afinal, ela rompe o luto e parte com Tristão para a Europa); à sra. Aguiar, contudo, já não se consagra um atributo da vida verdadeira, antes da vida postiça, visto que, à proximidade da morte, a vida não mais chega a ela, mas dela se esvai, restando-lhe apenas contemplar um simulacro de vida. A imediação da morte, no romance crepuscular de Machado de Assis, retira dos idosos os predicados vitais, roídos pelos distintivos da morte próxima. Talvez em decorrência disso, o Conselheiro, que diz não ser mais deste mundo, afirma obsessivamente: “*I can give not what men call love*”. A impossibilidade de amar corrobora, no diplomata, o afastamento da vida / a aproximação da morte.

A oposição entre ser destinatário da vida real e da vida postiça reaparece, com mais nitidez, em outra passagem da obra:

A verdadeira causa [de Tristão decidir não viajar para a Europa] – ou uma delas, estava hoje no Flamengo, acabando a marinha. Tristão lá estava também, e ambos faziam a estética um do outro. Ele admirava menos a tela que a pintora, ela menos o espetáculo que o admirador, e eu via-os com estes olhos que a terra fria há de comer. Dona Carmo dava-me a parte da atenção a que a cortesia a obrigava, mas tão somente essa. Olhava para os dois a miúdo, a espreitá-los, e, se fosse preciso, a animá-los. Mas já não era preciso. Um e outro esqueciam-se de nós e deixavam-se ir ao som daquela música interior (...) (ASSIS, 1975, p.181-2).

É evidente a preferência recíproca de Tristão e Fidélia, fazendo ambos a “estética um do outro”. Os dois desprezam a “tela” e o “espetáculo” em valor da “pintora” ou do “admirador”, isto é, trocam a mediação pela coisa-em-si, a simulação pela pulsão. Aos velhos da cena, Aires e D. Carmo, resta apreciar a pujança da juventude, contraste reforçado pelos olhos magnetizados dos moços em oposição àqueles que “a terra fria há de comer”. Esta sequência, em que os dois jovens se admiram é, mais uma vez, escrita no dia 22 de dezembro, 2 meses depois de Tristão, na entrada do dia 22 de outubro, sugerir à Fidélia que, em vez do jardim, pintasse o mar. A profusão de “2” realça quão inevitável era a união do casal, consoante, aliás, “exprimia a unidade do destino”.

Se, ainda na cena em que Tristão segreda a Aires o amor pela viúva, deslocarmos nossa atenção do verbo para o adjetivo veiculado à Fidélia – “formosa” – extrairemos associações rentáveis. No romance, “formosa” especifica somente dois substantivos: Fidélia e

Praia. A Praia Formosa abriga a residência do Padre Bessa, que batizara Tristão e que, a pedido do jovem, celebrará seu casamento. Apesar de o sacerdote também ser velho, tem sua imagem levemente iluminada de juventude, na medida em que, no texto, celebra cerimônias enaltecedoras da vida. Como os espaços são contaminados pelos personagens que os preenchem, a Praia Formosa também porta certo frescor de mocidade. Desse modo, um detalhe aparentemente corriqueiro ganha significação especial: ao compartilharem – e, insistimos, somente elas são caracterizadas por “formosa” – do mesmo atributo, Fidélia e a Praia se aproximam naquilo que ambas possuem de inovador. Ratificando a aproximação, temos, no final da narrativa, a designação de Fidélia pelo irônico sintagma “formosa esposa”, como a sugerir que a formosura da nova esposa descarta a fidelidade da ex-viúva. Não nos esqueçamos, todavia, do que Pandora relevou a Brás Cubas: “grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada” (ASSIS, 1999, p.36), advertência esboçada, inclusive, na figura vetusta do Padre Bessa e, conforme nos lembra Bachelard, na própria simbologia da água, elemento que remete mais à morte que a vida:

a água é também um *tipo de destino*, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. (...) A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal (BACHELARD, 2002, p.6-7).

Avancemos seis dias e ancoremos no dia 28 de dezembro, data que encerra o ano de 1888 no diário do Conselheiro Aires. A ausência das datas comemorativas de fim de ano – o Natal e o então chamado Ano-Bom – endossa, pela lacuna, o tom disfórico do romance, em cujos limites o dinamismo contido nessas datas, ainda que convencional, não caberia. Às onze horas da noite do dia 12 de fevereiro do ano seguinte, Aires escreve que Aguiar adoce, como de ordinário acontece aos velhos do romance, e o Conselheiro vai visitá-lo. Tristão não estava na Praia do Flamengo; fora a Botafogo, à casa de Fidélia (gradativamente, os afilhados se afastam da “casa velha mas sólida”). Durante a visita, D Carmo se divide entre atender o diplomata e cuidar do marido: “interrogativa e inquieta, [D. Carmo] apalpava a testa e o pulso do marido; logo depois aceitava a ponta da conversação que ele lhe dava, acerca da Fidélia e do Tristão, e noite passou assim alternada, entre o bater do mar e do relógio” (ASSIS, 1975, p.192). O bater do mar e o bater do relógio são, como se nota, implantados em dois campos

semânticos opostos. No entanto, acreditamos que a relação de antonímia só é possível em um primeiro plano de leitura, de acordo com o qual o mar apontaria para a saúde e para a vitalidade, e o relógio, para a doença e para o esgotamento. Os semas antagônicos, porém, se atraem por ação do tempo, isto é, o bater do mar também é compassado pelo bater do relógio, alertando-nos de que a vida é, em essência, perecível. Em contrapartida, enfatizando a euforia do casamento iminente de Tristão e Fidélia, o narrador lança a cerimônia em data posterior à abolição dos escravos, requerida no romance menos como extrato histórico do que como índice narrativo. Na comemoração do casamento, Tristão recebe um bilhete dos pais verdadeiros, que estão, como se sabe, na Europa:

Tristão leu as palavras [dos pais, felicitando-lhe o casamento] para si e depois para todos, e o papel correu a mesa. Naturalmente os recém-casados apertaram as mãos, e Dona Carmo adotou o texto da verdadeira mãe com o seu olhar de mãe postiça; eu deixei-me ir atrás daquela ternura, não que a compartisse, mas fazia-me bem. Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica (ASSIS, 1975, p.209-10)

O caráter postiço de D. Carmo não diz respeito, portanto, apenas à maternidade, mas também à vida: sua presença no mundo dos vivos passa a ser artificial. Os jovens se inserem, por desdobramento, no campo do não-postiço, do natural, pertinência à vida projetada no além-mar. Outra vez munido de ironia, o narrador, por justaposição narrativa, fornece aos recém-casados uma pista de que água “acaba sempre em sua morte horizontal” (BACHELARD, 2002:7), recorrendo à estratégia do “defunto autor”: “já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica”. Em certa medida, podemos dizer que Tristão e Fidélia fizeram o oposto: afastaram-se da praia, com as costas para a gente que fica, vislumbrando nas águas somente a vitalidade nelas contida, sem considerar, no entanto, a morte delineada no horizonte.

No dia 26 de maio de 1889, apesar do convite dos afilhados, D. Carmo e o marido recusam viajar com eles. Em 18 de julho do mesmo ano, os jovens partem do inverno americano para o verão europeu; todos os levam a bordo, à exceção de D. Carmo. Se aceitarmos a leitura biográfica, sugerida por Mário de Alencar – e não recusada por Machado –, segundo a qual D. Carmo representaria Carolina, verificamos haver coerência no fato de a personagem ser a única a não entrar no mar, ficando, com perdão do trocadilho, enterrada na cidade, enquanto os jovens partem. Descartado o biografismo, a opção ainda se sustenta, uma vez que reforça a vida postiça da personagem, consoante já demonstrara a dedicatória do quadro a ela anteriormente feita.

Chegamos, então, à última entrada do diário, cuja data já foi dissolvida pelo tempo, deixando-nos apenas a rasura “sem data”. A porta da “casa velha mas sólida” do casal Aguiar está aberta: convite pouco criterioso à entrada de visitante ou chamada inapelável para a saída do casal em direção ao espaço que abria o romance, o cemitério de São João Batista? Pela porta, entra Aires para visitar os velhos, que estão “olhando um para o outro” (ASSIS, 1975, p.219). Por uma das “inesperadas simetrias” do livro, temos aqui um eco deturpado da passagem antes encenada por Tristão e Fidélia: agora, os olhos, decrépitos, fazem a não-estética um do outro e “consolava-os a saudade de si mesmos” (ASSIS, 1975, p.219). “Saudade” de quando contemplavam a “estética um do outro”. “Si mesmos” que, em simetria embaciada, faz paralelo com o casal de afilhados que partiu: ambos se juntam pelo amor – no redemoinho da vida (pulsante, portanto), em um caso; à beira da morte (postição), noutra. Aguiar, “com as mãos sobre os joelhos”, e D. Carmo, com “os braços cruzados à cinta”, melancolicamente se fecham para a vida.

Todavia, embora, com a viagem final dos jovens, o mar possa parecer, ao cabo, reduto da felicidade amorosa, julgamos conter ele mais traços disfóricos que eufóricos, conforme corroboram as simetrias entre os dois casais, pois, afinal, duas retas paralelas se encontram no infinito. Novamente, encontramos respaldo teórico em *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard: “a Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. ‘Partir é morrer um pouco’. Morrer é verdadeiramente partir” (BACHELARD, 2002, p.76).

O desfecho de *Memorial de Aires*, ao contrário do que ocorre em *O guarani*, em que a partida final dos jovens enamorados conota a gênese da pátria brasileira, confirma que “cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes” (ASSIS, 1999, p.82-3), ou seja, as águas e a juventude nelas espelhada são também erratas cujo fim é a destruição.

ABSTRACT: This paper aims to evaluate the sea’s symbolic ripples in the romance *Memorial de Aires*, by Machado de Assis. Supported by Gaston Bachelard’s theoretical reflexions in *A água e os sonhos*, we will try to demonstrate how the traditional euphoric semiology associated with the incessant movement of marine waters coexists with the time’s corrosive dysphoria, in Machado de Assis’ twilight romance.

Key words: Brazilian literature; nineteenth century; Machado de Assis; Memorial de Aires; sea.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Mário de. “Memorial de Aires”. In: *Alguns escritos*. 2.^a edição. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995, pp. 53-61.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires* (Edições críticas de obras de Machado de Assis). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. 3.^a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAES, José Paulo. “Um aprendiz de morto”. In: *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.13-36.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Porto: Rés, s/d.