

Página Inicial

Agenda de Eventos

Especial - Acordo Ortográfico

Artigos

Artigos de IC

Blog

Reflexões sobre o ensino de línguas

Resenhas

Textos Literários

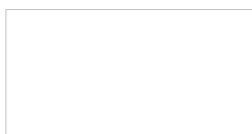
Edições Anteriores

Junte-se a nossa lista de e-mails!

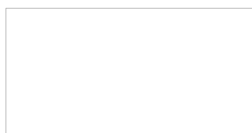
Email Address

Subscribe

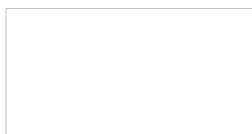
Veja também:



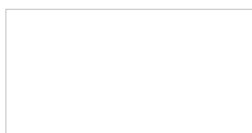
Instituto Matoso Câmara



Biblioteca Digital Mundial



Blog do Co-editor Joel Sossai Coleti



Ceditec

MEMORIAL DE AIRES: UMA LEITURA DO NARRADOR

Luciane da Rocha Franzoni Reinke^[1]

Introdução

A intenção deste estudo é analisar o discurso usado pelo narrador Machado enfocando o romance *Memorial de Aires*, tendo como base a forma direta de um diário. O tempo dá a sua direção no discurso através do narrador que fará a reconstituição dos fatos, escolhendo o que irá contar. Para isso, serão vistas a posição crítica de Theodor Adorno em "Posição do narrador no romance contemporâneo"; José Paulo Paes em "Um aprendiz de morto"; "O tempo na narrativa" de Benedito Nunes; "Uma figura Machadiana" de Antonio Candido e "Armário de Vidro: Velhice em Machado de Assis" de Márcia Lígia Guidin.

Segundo Theodor Adorno, a posição do narrador se caracteriza hoje por um paradoxo: "não se pode mais narrar, embora a forma do romance seja a narração [...] Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice" (2003, p. 55-56).

Situando o romance como forma literária específica da burguesia o autor vai buscar o início do gênero "na experiência do mundo desencantado do Dom Quixote". A capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo elemento do romance, cujo realismo era-lhe imanente, mas esse procedimento tornou-se questionável nos dias atuais de Adorno: "no curso de um desenvolvimento que remonta o século XIX, e que hoje se intensificou ao máximo" (p.55).

Do ponto de vista do narrador, o autor aponta o subjetivismo como fator que abalou as bases do preceito épico da objetividade.

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo (ADORNO, 2003, p.57).

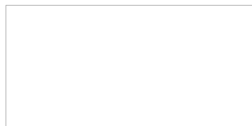
Estará assim o autor elegendo o romance como uma forma de resistência à reificação, à coisificação do indivíduo no mundo contemporâneo. O rompimento com o realismo e a criação de novas formas de linguagem seria uma saída para alcançar o verdadeiro significado da essência do que se apresenta, quebrando o processo de mistificação.

Para Adorno, Joyce foi um autor coerente ao vincular a rebelião do romance contra o realismo a uma revolta contra a linguagem discursiva (em *Ulisses* ele faz uma paródia à *Odisséia*, situando os personagens e incidentes relatados por Homero na Dublin moderna) mas aponta Marcel Proust como autor insuperável em matéria de susceptibilidade contra a forma do relato, quando explica:

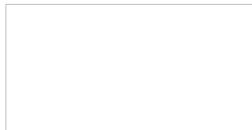
Em Proust, o narrador parece fundar um espaço



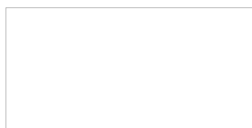
Comunidade dos Países de Língua Portuguesa



Dicionário de Termos Lingüísticos



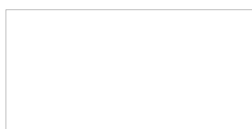
Domínio Público



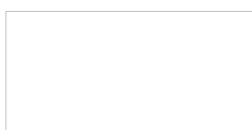
GEScom



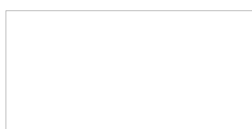
GETerm



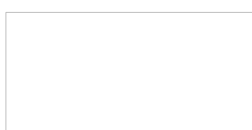
iLteC



Institut Ferdinand de Saussure



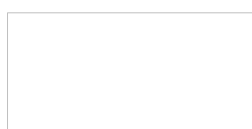
Letr[a]s.etc.br



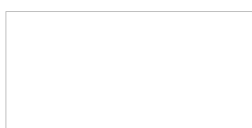
Portal da Língua Portuguesa



Portal de Periódicos Capes



Portal de Revistas Científicas Persee



Revue Texto!

interno que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior - atribui-se à técnica o nome monologue antérieur - e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira (ADORNO, 2003, p.59).

E cita o exemplo onde Proust descreve, no início do seu ciclo de romances, o instante do modo como a criança adormece: "como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender. (p.59)

Adorno observa que, quando em Proust o comentário está de tal forma entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética.

Ao contrário do que ocorria no romance tradicional, onde essa distância era fixa, no romance contemporâneo ela tira a tranquilidade do leitor diante da coisa lida, chocando-o, como ocorre com a forma adotada por Kafka que, segundo Adorno, encolhe completamente essa distância.

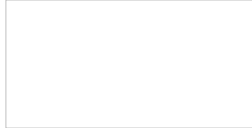
José Paulo Paes identifica o diário como um gênero confessional de literatura: "dele se espera que, a sós com o papel, o autor nos desnude sua alma, pondo por escrito, de forma mais ou menos clara e ordenada, o mundo nebuloso de suas vivências" (1985, p. 15). Para Benedito Nunes (1988) é exatamente essa sucessão de fatos, citadas no diário, que irá corresponder à dimensão episódica da narrativa, por isso, a história é feita de acontecimentos.

Enredo é a dimensão configurante, que nos diversos acontecimentos extrai a "unidade de uma totalidade temporal", a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do discurso (sequências de enunciados interligados), que é assim a forma da expressão da história, o que pressupõe, ainda, o ato de narrar (a narração propriamente dita), tomando em si mesmo como a voz de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor real, que se dirige a leitores implicados neste mesmo ato (BENEDITO NUNES, 1988, p. 14).

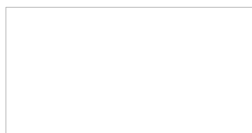
Conforme Nunes, os termos temporais sucessão e dimensão episódica indicam a ordem dos acontecimentos. Nunes afirma que a totalidade temporal e sequências de enunciados indicam a ordem do discurso.

A própria palavra tempo não é unívoca. Por outro lado, a narração, como ato, se desdobra temporalmente. Contar uma história leva tempo e toma tempo de quem a escuta ou lê. É atividade real que consome minutos ou horas do narrador e do ouvinte ou do leitor. E, como atividade real, pode ser o exercício de uma arte, cujos parceiros estão em confronto, situados no mesmo espaço, se a narrativa é oral, e distantes entre si, separados no espaço e no tempo, no caso de narrativa escrita. (BENEDITO NUNES, 1988, p. 14).

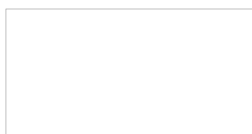
O tempo no plano imaginário, segundo a descrição de Roman Ingarden em sua *Fenomenologia da obra literária*, não é apresentado senão através dos acontecimentos e suas relações, salvo quando ocorrem assinalando momentos ou fases e expressões temporais (antes, mais tarde, neste momento etc.). (NUNES, p. 24)



Texto livre



TRIANGLE



UEHPOSOL

Há também, nesse tempo irreal, passado, presente e futuro, mas essas fases não dependem, como na realidade, do fato de se definirem em relação ao autêntico actu in esse do presente. Devido a isso, o presente não goza, na ficção do caráter preferencial que lhe cabe na realidade. (BENEDITO NUNES, 1988, p.25).

Mapeamento do campo

Como se pode observar mesmo numa síntese rápida, as bases teóricas utilizadas instalam-se nas obras de Machado de Assis. Segundo Michael Wood (2002), Machado é nosso contemporâneo porque suas preocupações ressurgem em todo lugar [...] o jogo de aparência e desejo, o mundo de contingências difusas – têm domínio no Brasil de Machado, mas também topamos com eles em outros lugares e provavelmente não vamos parar de reencontrá-los.

O romance *Memorial de Aires* tem como articulação a voz desse narrador duvidoso, moderno, que nos leva pela narrativa ficcional de suas memórias. Ou seja, tudo o que Machado explorou e dramatizou sempre produzirá efeito, é exatamente por esse motivo que ele é contemporâneo, porque suas interrogações se recolocam, atualizam-se em todo lugar.

Memorial de Aires

É a distância estética e a opção por novas formas de narrativa como a ironia, a galhofa, a falta de domínio do narrador sobre o seu objeto, que percebe-se na segunda fase de Machado de Assis.

O que a prudência aconselha é mostrar apenas que, malgrado as aparências, o Memorial não destoa dos romances anteriores do autor nem lhes desvia o curso. Prolonga-lhes a diretriz básica, mas com um comedimento que chega à dissimulação. Tem algo de tour de force às avessas: em vez de aliciar o leitor com a mestria ostensiva de sua fatura, diverte-se em confundir-lo com o descolorido de sua mestria oculta (PAES, 1985, p.14).

O romance *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, foi publicado em 1908, ele é construído sob a forma de um diário do conselheiro Aires. Pode-se dizer que o Memorial nasceu dos meandros ambíguos da advertência do romance *Esaú e Jacó*. É um trecho dos Diários, limitado ao período de dois anos.

Quando o conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O sétimo trazia este título: “Último”. A razão dessa designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do Memorial diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos. Último por quê? A hipótese de que o desejo do finado fosse imprimir esse caderno em seguida aos outros não é natural, salvo se queria obrigar à leitura dos seis, em que tratava de si, antes que lhe conhecessem esta outra história, escrita com o pensamento interior e único,

através das páginas diversas. Nesse caso, era a vaidade do homem que falava, mas a vaidade não fazia parte dos seus defeitos. Quando fizesse, valia a pena satisfazê-la? Ele não representou papel eminente neste mundo; percorreu a carreira diplomática, e aposentou-se. Nos lazeres do ofício escreveu o Memorial, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis. Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa. Quanto ao título, foram lembrados vários, em que o assunto se pudesse resumir, Ab ovo, por exemplo, apesar do latim; venceu, porém, a ideia de lhe dar estes dois nomes que o próprio Aires citou uma vez: Esaú e Jacó (GUIDIN, 2000, p.28-29).

A narrativa em primeira pessoa reconstrói e se alimenta da atmosfera da cidade do Rio de Janeiro, entre 1888 e 1889, momento histórico da passagem do sistema monárquico à república. A história inicia com o relato do Conselheiro Aires sobre sua volta da Europa ao Brasil, dizendo que já faz um ano de seu retorno, data de nove de janeiro de 1888. Ele acaba fazendo uma aposta com sua irmã Rita acerca da fidelidade da viúva Fidélia ao marido morto, quando se encontram no cemitério.

Fidélia, viúva moça e bonita, é amiga do casal Aguiar, uma espécie de filha postiça de D. Carmo. Tristão, afilhado do mesmo casal, viajara para a Europa, em menino, com os pais. Visitando, agora, o Rio de Janeiro, dá muita alegria aos velhos padrinhos. Tristão e Fidélia acabam por apaixonar-se e, depois de casados, seguem para a Europa, deixando a saudade e a solidão como companheiros dos velhos Aguiar e D. Carmo.

Conselheiro Aires

A personalidade discreta e sóbria de Aires, apropriada para a experiência do envelhecimento pode ter sido esboçada na primeira fase Machadiana. O romance *Iaiá Garcia* (1978) já ensaiava os primeiros passos do Conselheiro através do personagem Luís Garcia. Funcionário público, viúvo, cético, características que vieram criar irmãos em espírito e temperamento, como o personagem do Conto *Galeria Póstuma*, Joaquim Fidélis, publicado pela primeira vez em 1883 na *Gazeta de Notícias* e republicado nas *Histórias sem data* de 1884 e o próprio Conselheiro Aires dos romances *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires*.

No Memorial, Aires é diplomata aposentado, com 62 anos, viúvo e não tem filhos. É cético, extremamente cordato e observador da natureza humana. Também tem seu caderno manuscrito, seu Diário de lembranças. Aires é o personagem da história e também o narrador que relata os fatos em primeira pessoa. Ele é o foco narrativo que tem poder para comentar, interrogar e julgar a matéria narrada.

Um exame estilístico do modo pelo qual se vai moldando a perspectiva de Aires narrador faz pensar exatamente na palavra atenuação. 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, num 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. (BOSI, 1988, p.60).

Fidélia

No início da obra, existe a cena do cemitério. A viúva Fidélia está diante do túmulo do marido. Segundo Aires, ela parecia rezar.

O narrador em primeira pessoa não é onisciente, mas tem olhos e tem consciência: com os olhos de fora vê a bela viúva em atitude de prece pelo morto; com a consciência de olheiro suspende a certeza ("parecia rezar") e deixa margem a crer que o gesto pode, ou não, corresponder à alma; divide, afasta o leitor da imagem, embora esta, uma vez dita, já não possa mais apagar-se. Eu não sei se Fidélia reza de fato, ou apenas parece rezar. Aires desvendou o rosto da moça diante do leitor para depois vendá-lo com a máscara, mas não de todo, porque o verbo "parecer" já não permite que a máscara se sobreponha cabalmente à face da viúva em ato de prece. Descobrir-encobrir (BOSI, 1988, p.61).

O ponto de vista do Conselheiro já tinha começado a trabalhar: "talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto..." (ASSIS, 1998, p. 15). Ela não beijou a sepultura, afastou-se sem olhar para trás. A fidelidade de Fidélia já estaria a partir desse ato prestes a ser quebrada.

Na festa das Bodas de prata de Carmo e Aguiar eis que aparece outra vez Fidélia ao observatório do Conselheiro:

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 jóias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga. (ASSIS, 1998, p. 21-22).

O talvez parece neutro, mas pode se tratar de uma ambiguidade. Na verdade, a palavra leva o leitor a pensar não somente no espírito de luto, como, também, de gratidão a dona do Carmo. Com o desenrolar do romance quebram-se ambas as fidelidades: Fidélia se casa, e, casada, irá embora para outro país esquecendo à amizade materna da velha Aguiar.

Quando estas expressões se insinuam na mais lisa das frases (talvez, acaso, provavelmente, parece, acho, creio, pode ser, quem sabe), estejamos preparados para ouvir a palavra mais grave, a decisão mais drástica, a pancada mais forte. São os rodeios, o olhar contrafeito, o sorriso fugaz de quem vai dizer um não. E um não irrevogável, o mais duro de todos. Por isso, foi preciso neutralizá-lo, compensá-lo, no sentido etimológico do termo: co-pesar, lastrear com um peso de palavras o prato que vai cair. Grata é aos mortais a ilusão do equilíbrio. (BOSI, 1988, p.63-64).

Tristão

Tristão é outro personagem que o olhar do Conselheiro não deixa de perseguir. O início da vida do jovem é contado rapidamente. Parece que o narrador não queria deter-se nos fatos iniciais de sua vida e sim traçar o esqueleto da trama. É um caso de apadrinhamento, caso típico entre os laços sociais do Brasil-Império. Uma amiga de dona do Carmo teve um filho e deixou-o aos cuidados do casal Aguiar, enquanto ela viajava atrás do marido. Mais tarde o casal foi escolhido como padrinho do menino, que acabou tendo duas mães e duas casas. Um belo dia os pais verdadeiros decidem viajar para Portugal e Tristão resolve ir com eles. O rapaz prometeu voltar logo, mandar cartas, retratos, mas com o tempo tudo foi se esvaindo.

Tristão depois de algum tempo volta formado ao Brasil e certo de uma candidatura

às Cortes de Lisboa. Mas quem ele é? Eis o que o conselheiro quer saber, por que ele retornou à casa dos padrinhos?

Tristão veio apenas por quatro meses; a nosso pedido vai ficar mais dois. Mas eu ainda verei se posso retê-lo oito ou dez. Veio só para visitá-los? Diz que só. Talvez o pai aproveitasse a vinda para encarregá-lo de algum negócio; apesar de liquidado, ainda tem interesses aqui; não lhe perguntei por isso. (ASSIS, 1998, p.73-74).

Eis que surge um talvez, mas Tristão diz que veio só para visitá-los. Quem realmente ele é? Desde o início ele já sabia que voltaria em breve para a política em Lisboa, deixando de vez os padrinhos órfãos. São as ações que darão ao personagem a sua verdadeira dimensão moral. Aires o vê como uma figura ambígua:

Tristão alcunhado brasileiro em Lisboa, como outros da própria terra, que voltam daqui, é português naturalizado. Só lhe ouvi meia dúzia de palavras algo parecidas com louvor próprio, e ainda assim moderado. Dizem que não escrevo inteiramente mal encobrirá a convicção de que escreveu bem, mas não o disse, e pode ser verdade. A gente não esquece nunca a terra em que nasceu, conclui ele com um suspiro (ASSIS, 1998, p.75-76-79).

O Conselheiro aceita a máscara de Tristão como sendo uma necessidade para as relações na sociedade. No mundo ela não é exceção, não foi feita apenas para encobrir a cara do personagem vilão.

A obra final de Machado, sentida às vezes como o amaciamento de todos os atritos, parece, antes, desenhar em filigrana a imagem de uma sociedade (ou, talvez melhor, de uma classe) que, tendo acabado de sair de seus dilemas mais espinhosos (a abolição da escravatura, a queda do Império), quer deter e adensar o seu tempo próprio, fechando-se ciosamente nas alegrias privadas, que o narrador percebe valerem mais que as públicas. Aires, visitando a casa dos Aguiares, no dia 14 de maio de 1888, vê no ar um grande alvoroço e julga que a comoção só pode vir da Lei Áurea recém-promulgada; mas engana-se, vem da notícia de que está para chegar o afilhado Tristão (BOSI, 1988, p.67).

O Conselheiro muito discreto mostra que a relação com o dinheiro já não é mais a mesma, os negócios começam a fazer-se na cidade. Fidélia, herdeira do barão escravocrata Santa Pia, doará parte de seus bens aos libertos, usando banqueiros e corretores para definir a situação.

O papel do Conselheiro, no cenário que se fecha para esconder os conflitos da paixão e do interesse, é o de harmonizar:

Sofrer estoicamente as diferenças, conviver humoristicamente com a máscara e, sempre que possível, conciliar diplomaticamente as oposições (BOSI, 1988, p.71).

A reação romântica ao Iluminismo não corrompeu a ideia de perfeição e objetividade engendradas pela razão, mas contribuiu para uma visão de mundo centrada no indivíduo, e para o andamento do modo de produção capitalista.

O subjetivismo romântico engessado pela tendência positivista da modernidade gera, um tipo de pensamento tautológico, que valendo-se de determinadas metodologias termina suas conclusões em uma predicação em que o predicado sempre confirma o sujeito, segundo Adorno.

Ao homem moderno lhe apetece concluir. Ele separa, ordena, e através disso conhece, classifica, prevê e conclui:

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 (ASSIS, 1998, p.115).

O movimento que se faz através do Diário, é de puro isolamento, que gira em torno do próprio Conselheiro e da morte que se aproxima através da velhice:

Estou só, totalmente só. Os rumores de fora, carros, bestas, gentes, campainhas e assobios, nada disto vive para 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 (ASSIS, 1998, p. 103).

Através de Aires, observador dos acontecimentos, Tristão e Fidélia ambigualmente representam seus papéis na obra Machadiana, revelam não a moral final da história, e conseqüente escolha contra ou a favor de um ou de outro, mas sim a escolha contra a mentira da representação – em outras palavras, a narrativa apontava para a crise da referência, e da própria modernidade em fins do século XX.

A pretensão de verdades e certezas da lógica positivista do estruturalismo, a ilusão científica 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.

Na pós-modernidade, a autoreflexão assume papel de destaque porque não mais se pode procurar por um núcleo de sentido proveniente da observação e representação fiel do real através da linguagem, mas explorar a própria representação na superficialidade discursiva, lugar mesmo onde são produzidas as relações e construções sociais e os processos de formação de identidade.

Os elementos estudados do *Memorial de Aires*, e que compõem uma renúncia ao realismo moderno, responsável pela reprodução da fachada, e com isso, pela produção do efeito de um engodo; são exatamente eles que mantém a prosa Machadiana fiel a herança realista do romance:

Deixo aqui está 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 muitas vezes exato e sincero (ASSIS, 1998, p.48).

A assinatura “M. de A.” que finaliza a advertência de abertura do livro, gera uma aproximação da figura do autor, Machado de Assis, da construção da imagem do Conselheiro Aires.

Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas

palavras do prefácio: Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis.

Referia-me ao conselheiro Aires. Tratando-se agora de imprimir o Memorial, achou-se que a parte relativa a uns dois anos (1888-1889), se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, - pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem. Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, - nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia M. de A. (GUIDIN,2000, p.32-33).

De fato, a ligação entre autor e narrador é senso comum quando se trata do *Memorial de Aires*. Mas 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.

Vai...vassouras! Vai espanadores!" é assim que o narrador prega quase todas as manhãs (ASSIS, 1998, p. 50). Ele acaba com o 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. Pode-se confiar nesse narrador que legitima o próprio discurso por intermédio de uma imparcialidade duvidosa? Quem sabe? O que se vê é o envelhecimento não só do Conselheiro, mas de uma sociedade em vias de desaparecimento: o Império. Os personagens surgem aos olhos do leitor pelo prisma do Conselheiro. Sim, o velho diplomata ocupa-se em observar, elaborar ou confirmar sua irônica e cética filosofia de vida. O seu passado, a infância, a vida na Europa, constituem vivências que o levaram a visão de mundo confirmada com a história de Tristão e Fidélia. 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 mostram um cenário de decadência no qual a infidelidade é constante, e as promessas são deixadas para trás no Brasil.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W., **Notas de Literatura**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: 34, 2003.

ASSIS, Machado. **Memorial de Aires**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BOSI, Alfred. **Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.

CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

FISCHER, Luís Augusto. **Machado e Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis**. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

GUIDIN, Márcia Lúcia. **Armário de Vidro: Velhice em Machado de Assis**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática S.A., 1988.

PAES, José Paulo. **Gregos & baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: 34, 2000.

[1] Mestranda em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Endereço eletrônico: lufranzoni@yahoo.com.br



Todos os textos publicados podem ser livremente reproduzidos, desde que sem fins lucrativos, em sua versão integral e com a correta menção ao nome do autor e ao endereço deste site.

