

Entre a morte dos amantes e a morte do amor: *Romeu e Julieta* em *Memorial de Aires*

Adriana da Costa Teles

Submetido em 26 de agosto de 2016.

Aceito para publicação em 06 de novembro de 2016.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 53, janeiro de 2017. p. 298-310

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>
Quinta-feira, 19 de janeiro de 2017
15:59:59

ENTRE A MORTE DOS AMANTES E A MORTE DO AMOR: ROMEU E JULIETA EM MEMORIAL DE AIRES

BETWEEN THE DEATH OF THE LOVERS AND THE DEATH OF LOVE: ROMEO AND JULIET IN MEMORIAL DE AIRES

Adriana da Costa Teles¹

RESUMO: *Este artigo discute a presença de Romeu e Julieta, de Shakespeare, no último romance de Machado de Assis, Memorial de Aires, publicado em 1908. Nossa intenção é mostrar como a última história criada pelo autor carioca retoma a tragédia e recria personagens e situações para ironizar e recontextualizar suas expectativas, especialmente no que diz respeito ao amor e ao relacionamento amoroso. Nossa discussão permite observar que o texto do escritor brasileiro proporciona um diálogo crítico e construtivo com o referencial shakespeariano, que revela muito das questões pertinentes ao amor de seu tempo.*

PALAVRAS-CHAVE: *Machado de Assis; Memorial de Aires; Romeu e Julieta; intertextualidade.*

ABSTRACT: *This article discusses the presence of Romeo and Juliet, by Shakespeare, in Machado de Assis's last novel, Memorial de Aires, published in 1908. We show how the last story written by the Brazilian writer returns to Romeo and Juliet, recreating characters and situations to ironize and recontextualise expectations of the tragedy especially regarding love and love relationships to a critical and constructive dialogue with the play. Our discussion allow us to see that Machado de Assis's last novel shows a lot about love matters of his own time.*

KEYWORDS: *Machado de Assis; Memorial de Aires; Romeo and Juliet; intertextuality.*

1. Introdução

Memorial de Aires, último romance de Machado de Assis (1908), é um livro de feito complexo e sofisticado. Machado, como sabemos, cria uma ficção extratextual para apresentar sua história ao público. Ela seria, segundo o editor “M. de A.” (Machado de Assis?), um recorte feito a partir de seis cadernos escritos pelo diplomata aposentado José Marcondes da Costa Aires ao longo de vários anos e encontrados após a sua morte. Desse modo, temos em mãos uma versão “desbastada e estreita, conservando só o que liga o

¹Pesquisadora de pós-doutorado na FFLCH/USP (projeto: “Repercussões de Machado de Assis na contemporaneidade: ecos de *Dom Casmurro*” – 2015-2017). Realizou dois estágios de pós-doutoramento em Literatura na FFLCH/USP, com bolsa Fapesp: “A presença de *Otelo* em *Dom Casmurro*: o trágico em Machado de Assis” (2010-2012) e “*Romeu e Julieta* nos contos de Machado de Assis: uma poética do amor e do desengano” (2013-2014). E-mail: adriana_c_teles@hotmail.com.

mesmo assunto” (ASSIS, 2008, v. 1, p. 1229), extraída desse conjunto, e que dá conta de fatos que se passam de janeiro de 1888 a agosto de 1889.

O diário de Aires tem, na viúva Fidélia, a quem o narrador acompanha ao longo de todo o período selecionado, uma figura relevante. A história da jovem, por sua vez, encontra paralelo na tragédia *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, citada de maneira direta na ocasião em que Aires registra os detalhes de seu relacionamento com o marido, morto dois anos antes do início das anotações que temos em mãos. Fidélia e Eduardo eram filhos de famílias inimigas e rivais, à semelhança do casal shakespeariano. A referência à peça, no entanto, nos leva a perceber que as duas situações possuem pontos divergentes que chamam mais a atenção do que as similaridades que possuem. Desse modo, a referência à tragédia leva o leitor a traçar um percurso intertextual mais amplo e que abarca um conjunto maior de eventos vivenciados pela personagem.

Fidélia é notada por Aires quando este a vê no cemitério, em uma das cenas iniciais da narrativa, em visita ao túmulo do marido morto. Ficamos sabendo, então, que a viúva já havia sido apresentada ao narrador na casa do casal Aguiar, mas é naquela situação que a jovem atrai a sua atenção. O que intriga o conselheiro é a viuvez da moça, que não lhe parece cair bem em uma mulher tão jovem e bonita. O fato o leva a arriscar o palpite, que se torna uma aposta com sua irmã Rita, de que a viúva voltaria a se casar. A partir daí, Fidélia passa a ser alvo constante do olhar do narrador, que registra, no diário, fatos de sua vida pregressa e presente. Temos acesso, então, a detalhes de seu envolvimento com Eduardo Noronha, ocorrido alguns anos antes:

A única particularidade da biografia de Fidélia é que o pai e o sogro eram inimigos políticos, chefes de partido na Paraíba do Sul. Inimizade de famílias não tem impedido que moços se amem, mas é preciso ir a Verona ou alhures. E ainda os de Verona dizem comentadores que as famílias de Romeu e de Julieta eram antes amigas do mesmo partido; também dizem que nunca existiram, salvo na tradição ou somente na cabeça de Shakespeare.

Nos nossos municípios, ao norte, ao sul e ao centro, creio que não há caso algum. Aqui a oposição dos rebentos continua a das raízes, e cada árvore brota de si mesma, sem lançar galhos a outra, e esterilizando-lhe o terreno, se pode. (...).

Agora, como foi que eles se amaram — os namorados da Paraíba do Sul — é o que Rita não me referiu, e seria curioso saber. Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia — porque o pai do nosso Romeu era advogado na cidade da Paraíba — é um desses encontros que importaria conhecer para explicar. (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 1232-1233).

Aires deixa ver uma posição cética quanto à possibilidade de uma história semelhante à de Shakespeare acontecer no Brasil de seu tempo. Inimizades, aqui, seriam carregadas desde as raízes e tornariam famílias rivais em terrenos inférteis ao amor. Aliás, o modelo shakespeariano é apontado, pelo narrador, como, muito possivelmente, vindo da tradição e sem vínculos com a realidade, o que acena para o questionamento do modelo, como é apresentado na peça inglesa. Motivado por essa convicção, Aires se mostra curioso por saber como foi que eles se amaram.

Por meio da narração da irmã, Aires fica sabendo que Fidélia conhecera Eduardo na corte, onde passava temporada na casa do tio, o desembargador Campos. Viram-se pela primeira vez no Teatro Lírico e “quando souberam quem eram, já o mal estava feito” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 1243). Santa Pia, pai de Fidélia, vindo à Corte, fica sabendo do acontecido pelo irmão. Furioso, leva a jovem de volta para a fazenda e a proíbe de ter qualquer relacionamento com Eduardo, sob a ameaça de expulsá-la de casa. A família de Eduardo não reage de maneira diferente e condena o namoro: “Ao saber da paixão do filho pela filha do fazendeiro, o pai de Eduardo mandou-lhe dizer que o deixaria na rua, se teimasse em semelhante afronta” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 1244). Quando o desembargador Campos resolve intervir, Fidélia adoece deveras e se recusa a receber comida e medicamentos. Por fim, o pai cede e permite a união sob a condição de nunca mais a ver, indo sequer ao casamento. O mesmo se dá com o pai de Eduardo. Rompida com a família, Fidélia muda-se, então, para a casa do tio na cidade do Rio de Janeiro. No ano seguinte, casa-se com Eduardo e vai para Lisboa, onde o marido morre. O tempo que o casal vive junto não nos é informado. Somente sabemos que foi um período pouco extenso: “A felicidade foi grande, mas curta” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 1244). Fidélia traz, então, o corpo do marido para o Rio, onde o enterra, e se instala novamente na casa do tio, rompida que estava com a família.

Em um primeiro momento, a história de Fidélia e Eduardo contradiz a crença de Aires de que o amor entre famílias inimigas é impossível. No entanto, veremos que a história acena para uma espécie de negação do modelo shakespeariano. Além dos pontos divergentes entre as duas situações, como o conhecimento das famílias acerca do envolvimento entre os jovens, o consentimento para a união e o casamento feliz, apesar de curto, a versão brasileira mexe com elementos essenciais da história trágica de Romeu e Julieta e é narrada com sutileza e profunda ironia por Aires.

2. A queda... e a ressurreição de Fidélia

Um primeiro índice que chama a atenção, quando comparamos a situação vivida por Fidélia e Eduardo e a que foi criada por Shakespeare, é que a história dos amantes brasileiros não possui teor trágico. O conflito irreconciliável, evidente em *Romeu e Julieta*, é atenuado no romance. Em *Memorial*, os jovens negociam com os familiares, estes cedem, e, apesar das ameaças, as atitudes extremas são evitadas e todos aprendem, bem ou mal, a conviver com o conflito. A integridade física e emocional dos amantes sai preservada, pois a condição que lhes é imposta é aceita sem maiores problemas. Resulta daí uma grande ironia. Romeu e Julieta, ao se unirem, querem proporcionar a união, também, entre a família Montéquio e a Capuleto e, apesar do desfecho trágico, fazem com que isso se torne realidade. O que vemos no romance de Machado é exatamente o contrário. A ruptura entre as famílias fica mais acentuada, pois ambas reafirmam a intenção de não fazerem as pazes. Além disso, a inimizade passa a ser, também, entre cada família com o seu próprio filho, o que intensifica o clima de discórdia.

Há, ainda, em *Memorial*, uma ironia do destino. Eduardo morre pouco tempo depois do casamento. Faz-se presente, assim, uma força maior e incontável, à semelhança do que ocorre em *Romeu e Julieta*. No entanto, no romance, esta se faz sentir como uma

espécie de descaso frente aos esforços dos amantes. Se na tragédia de Shakespeare os namorados estão fadados ao trágico, em *Memorial* o direcionamento dos fatos é governado pelo indivíduo, suas escolhas e capacidade de negociação, tudo isso sob a indiferença das forças do acaso, que não condenam ou protegem ninguém. Fidélia, por sua vez, não lamenta o seu destino, e irá, em pouco mais de um ano após o início das anotações de Aires, abandonar a viuvez e retornar à vida com a descoberta de um novo amor. Tristão, afilhado do casal Aguiar, vem de Portugal em visita aos padrinhos no Rio de Janeiro, onde encontra a viúva, com quem se casa em maio de 1889. A moça retorna, então, para Portugal, e dá continuidade à sua vida de onde esta havia sido interrompida: Lisboa.

O rumo que Fidélia dá à própria vida nos leva a perceber que Aires parecia estar certo: histórias de padecer e morrer por um amor impossível ficam bem em Shakespeare. A viuvez não combina com uma mulher tão jovem e bonita como Fidélia. Essa questão, mais do que um acontecimento isolado dentro de *Memorial*, aponta para um tema maior que perpassa toda essa narrativa de Machado: os vivos tendem à vida e os mortos à extinção e ao desaparecimento, o que distancia os rumos do romance de posicionamentos trágicos e definitivos perante questões relativas ao amor.

Essa problemática dentro de *Memorial* foi apontada por José Paulo Paes em “Um aprendiz de morto”, publicado na revista *Vozes*, em 1976. Nesse ensaio, Paes analisa uma das cenas iniciais do romance, a ida de Aires ao cemitério em visita ao jazigo da família juntamente com sua irmã, Rita, ocasião em que Fidélia chama a sua atenção pela primeira vez. Segundo o estudioso,

(...) o fato de o autor do *Memorial* colocar-lhe bem no pórtico essa cena de cemitério serve para advertir, quando mais não fosse, que se trata de um livro sobre mortos e vivos, dualidade (dir-se-ia talvez melhor: polaridade) que, desta ou daquela feição, vai reaparecer ao longo dele como um dos seus *leitomotive*. (PAES, 1976, p. 497).

No episódio a que Paes se refere, Aires atende ao pedido de sua irmã e a acompanha em visita ao cemitério. O diplomata aposentado, que não vê “necessidade disso”, mostra-se dono de um caráter avesso a sentimentalismos. Observador perspicaz, no entanto, sua visita ao local rende observações preciosas para que possamos compreender como concebe questões relativas à vida e à morte, essenciais dentro da semântica da narrativa. Leiamos o início de sua anotação:

Rita (...) não pôde reter algumas velhas lágrimas de saudade pelo marido que lá está no jazigo, com meu pai e minha mãe. Ela ainda agora o ama, como no dia em que o perdeu, lá se vão tantos anos. No caixão do defunto mandou guardar um molho dos seus cabelos, então pretos, enquanto os mais deles ficaram a embranquecer cá fora.

Não é feio o nosso jazigo; podia ser um pouco mais simples — a inscrição e uma cruz —, mas o que está é bem feito. Achei-o novo demais, isso sim. Rita fá-lo lavar todos os meses, e isso impede que envelheça. Ora, eu creio que um velho túmulo dá melhor impressão do ofício, se tem as negruras do tempo, que tudo consome. O contrário parece sempre da véspera. (ASSIS, 2008, vol. I, p. 1230).

Aires deixa evidente certo ceticismo com relação a determinadas místicas relativas à morte e à viuvez. Os cabelos de Rita, que “ficaram a embranquecer cá fora”, como faz questão de pontuar, evocam o tempo que consome tudo – como afirma logo em seguida. A tentativa da irmã de impedir que o túmulo envelheça parece, aos olhos do narrador, um contrassenso, tentativa inútil de brigar contra o tempo. Um “velho túmulo” deixa ver o que ele representa.

Enquanto Rita faz as suas orações, Aires observa o ambiente:

Rita orou diante dele alguns minutos, enquanto eu circulava os olhos pelas sepulturas próximas. Em quase todas havia a mesma antiga súplica da nossa: “Orai por ele! Orai por ela!”. Rita me disse depois, em caminho, que é seu costume atender ao pedido das outras, rezando uma prece por todos os que ali estão. Talvez seja a única. A mana é boa criatura, não menos que alegre.

A impressão que me dava o total do cemitério é a que me deram sempre outros; tudo ali estava parado. Os gestos das figuras, anjos e outras, eram diversos, mas imóveis. Só alguns pássaros davam sinal de vida, buscando-se entre si e pousando nas ramagens, pipilando ou gorjeando. Os arbustos viviam calados, na verdura e nas flores. (ASSIS, 2008, vol. I, p. 1230).

José Paulo Paes, ao discorrer sobre essa passagem, chama a atenção para os elementos que compõem o cenário. O ambiente prima pela estaticidade, uma vez que é composto por figuras e anjos, cujos gestos apontam para uma espécie de congelamento no tempo, perfeitamente adequado àquele ambiente de morte. Por outro lado, há elementos que trazem vida ao local, como pássaros e arbustos, sendo que os primeiros se encontravam pipilando ou gorjeando em meio à verdura das ramagens, em uma atitude que inspira vida e amor. Trata-se, portanto, de um lugar de contrastes, de um ambiente que expõe a imobilidade da morte e a energia da vida.

É nesse espaço ambíguo que Aires avista uma jovem, que sabemos ser Fidélia, junto a um túmulo:

Já perto do portão, à saída, falei a mana Rita de uma senhora que eu vira ao pé de outra sepultura, ao lado esquerdo do cruzeiro, enquanto ela rezava. Era moça, vestia de preto, e parecia rezar também, com as mãos unidas e pendentes. A cara não me era estranha, sem atinar quem fosse. E bonita, e gentilíssima, como ouvi dizer de outras em Roma. (ASSIS, 2008, vol. I, p. 1230).

As peculiaridades do ambiente e a presença da viúva, ambas detectadas por Aires enquanto a irmã orava, são, evidentemente, significativas. Fidélia está em meio à dualidade que Aires deixa ver quando descreve aquele lugar. Sendo jovem e portando luto, chama a atenção do narrador e nos leva a indagar: como conjugar a juventude e a morte? Nos dizeres de Paes, o registro da cena da visita ao cemitério:

(...) deixa igualmente entrever que a mocidade de Fidélia não quadra ali tão bem quanto a velhice dos dois outros viúvos; é uma nota discordante de vida naquela imobilidade morte, onde se diria ter-se o tempo congelado; ademais, não parece despropositado ver um nexos metafórico entre a viúva que, por bela e jovem, devia antes procurar o amor dos vivos que a saudade dos mortos, e os passarinhos que se buscam, amorosos, por entre as ramagens da necrópole. (ASSIS, PAES, 1976, p. 17).

A hipótese de Paes: a passagem inicial funciona como um “acorde abertura” para o romance, que tratará – dentre outros temas – da dualidade/polaridade vida/morte, nos leva a traçar um paralelo entre essa cena e a cena em que Julieta se vê face ao amado morto, dentro do mausoléu dos Capuleto, no final da tragédia de Shakespeare.

No fim da peça inglesa, Julieta compartilha o espaço da morte com Romeu, onde opta por permanecer por meio do suicídio que comete logo em seguida. Fidélia, decorridos dois anos da perda de Eduardo, contempla a morte de fora e deixa o túmulo do marido sem olhar para trás:

Nesse momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente espriou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto, sem contar dois coveiros que levavam um regador e uma enxada e iam falando de um enterro daquela manhã. Falavam alto, e um escarnecia do outro, em voz grossa: “Eras capaz de levar um daqueles ao morro? Só se fossem quatro como tu”. Tratavam de caixão pesado, naturalmente, mas eu voltei depressa a atenção para a viúva, que se afastava e caminhava lentamente, sem mais olhar para trás. (ASSIS, 2008, vol. I, p. 1231).

Aires descreve que a viúva olha para os lados, fazendo menção de ir embora. A suspeita que levanta (“talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto”) mostra, por um lado, que ela poderia querer manifestar a sua saudade de uma maneira mais ostensiva, mas a presença de outras pessoas poderia tê-la constrangido. Por outro lado, o sinuoso “talvez” aponta para a direção oposta: não seria justamente sua intenção mostrar devoção pelo marido morto? Ou seja: não estaria ela conferindo se teria espectadores para o ato? Essa primeira descrição que Aires faz de Fidélia já indica a ambiguidade que cerca a personagem: trata-se de uma viúva convicta ou de uma jovem que atende a determinadas expectativas sociais frente à viuvez? Não sabemos se Fidélia beijou ou não o túmulo do marido, pois a conversa entre os coveiros distrai Aires. Fica a dúvida e o fato de que ela se mostra desgarrada daquele ambiente de morte, que deixa para trás, ao não se voltar mais para ele enquanto sai do cemitério. Como sabemos, entre mortos e vivos, a viúva tenderá à vida e aos vivos, criando uma relação ampla e complexa com a tragédia de Shakespeare.

O envolvimento entre Fidélia, filha “postiça” dos Aguiar, e o afilhado do casal se dá de maneira relativamente rápida e termina por comprovar a hipótese de Aires. Entre a chegada de Tristão ao Rio, em julho de 1888, seis meses após a cena que analisamos acima, até o casamento, em maio de 1889, se passam dez meses. Nesse período, Fidélia não apenas

sela o relacionamento com o rapaz, como também dispensa um segundo pretendente, Osório, advogado do Banco do Sul.

O romance se dá de maneira bastante discreta. Por estarmos lendo um diário e, portanto, em contato com informações e impressões de um personagem que acompanha os acontecimentos de fora, não temos acesso aos bastidores. Não sabemos, por exemplo, quando e como o relacionamento teve início. Temos, por outro lado, algumas pistas que indicam o gradativo abandono da viuvez por parte de Fidélia. Dentre elas, vemos que a jovem volta a se envolver com trabalhos de agulha, pintura e música, o que acena para a retomada de atividades realizadas antes da viuvez e que, portanto, rompem com o luto. Sobre o retorno de Fidélia ao piano, Antonio Candido afirma em seu ensaio “Música e Música”: “No *Memorial de Aires* ela [a música] entra para manifestar o amor nascente entre Fidélia (...) e Tristão (...). Por entre as linhas sóbrias, flui como símbolo da paixão, primaveril e crescente, marcando o retorno da bela viúva às emoções da vida (...)” (CANDIDO, 1992, p. 145). Desse modo, a jovem, aparentemente negando um conteúdo implícito em seu próprio nome – Fidélia/fidelidade –, reinicia a sua vida com um novo amor: “O casamento foi ao meio-dia em ponto, na matriz da Glória, poucas pessoas, muita comoção. Fidélia vestia escuro e afogado, as mangas presas nos pulsos por botões de granada, e o gesto grave. (...). Tristão estava radiante” (ASSIS, 2008, vol. 1, p. 1326). Não podemos deixar de citar, aqui, o comentário de Aires, feito logo em seguida:

Ao subir a escadaria, troquei um olhar com mana Rita, e creio que sorrímos; não sei se nela, mas em mim era a lembrança daquele dia do cemitério, e do que lhe ouvi sobre a viúva Noronha. Aí vínhamos nós com ela a outras núpcias. Tal era vontade do Destino. Chamo-lhe assim, para dar um nome a que a leitura antiga me acostumou, e francamente gosto dele. Tem um ar fixo e definitivo. Ao cabo, rima com *divino*, e poupa-me a cogitações filosóficas. (ASSIS, 2008, v. 1, p. 1326).

É claro que o “Destino”, aqui, aparece com certa dose de ironia. Antes de ser vontade do destino, o casamento de Fidélia segue, obviamente, a vontade dela. Os fatos da vida, em *Memorial*, parecem ser, por um lado, frutos do acaso – a paixão de Fidélia por Eduardo, filho de família inimiga e rival da sua, a morte do marido pouco tempo depois do casamento –, mas, por outro lado, são governados pela vontade e pelos interesses individuais. O curso da vida de Fidélia, apesar dos golpes do acaso, segue o rumo que ela queira lhe dar. Trata-se de uma postura mais calculada do que apaixonada. Suas decisões são tomadas mesmo que representem algum custo emocional para outras pessoas de seu relacionamento. Afinal, Fidélia repetirá, com o casamento com Tristão, a atitude que teve na ocasião em que se casou com Eduardo Noronha. Para ficar com Eduardo, a jovem rompeu com sua família de sangue; para ficar com Tristão, rompe os laços próximos com a família postiça, que ambos deixam no Rio de Janeiro quando partem para viver na Europa.

2. Fidélia e Julieta

Fidélia e Julieta possuem em comum o fato de protagonizarem histórias de amor supostamente impossíveis. Nos dois casos, as jovens se mostram ousadas e determinadas. Quando aborda a heroína de *Romeu e Julieta*, Anna Stegh Camati chama a atenção para esse traço do caráter da personagem shakespeariana: “a ousadia de Julieta é reconhecida universalmente pelos críticos: ela questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social” (CAMATI, 2008, p. 141). Esse traço da personagem de Shakespeare é recuperado por Machado. Fidélia também se rebela contra a autoridade paterna e as normas do patriarcalismo. Escolhe se casar com Eduardo, mesmo contra a vontade do pai, e, mais tarde, viúva, aceita outro homem como marido, contrariando códigos vigentes no que diz respeito a amor e fidelidade. É certo que a personagem de Machado usa de meios menos nobres do que os de Julieta. Diferente da personagem de Shakespeare, que age apaixonadamente, Fidélia trabalha principalmente com o emocional da família, fazendo uma espécie de chantagem com os pais, o que torna sua atitude antes impertinente do que trágica: quer casar, escolheu o noivo e não arreda pé de sua decisão, custe o que custar. Sua teimosia rebelde termina por surtir efeito. Além disso, deve ser ressaltado que a personagem de Machado consegue romper com a força do poder masculino e das convenções, bem como preservar-se e transitar de maneira discreta pelos vários círculos sociais, sem o sofrimento que consome Julieta. Para ilustrar o que queremos dizer, analisemos um episódio de *Memorial*.

Em junho de 1888, Santa Pia adoece severamente. Fidélia vai até à fazenda do pai, com quem termina se reconciliando, acompanha seus últimos dias e lá fica até agosto daquele ano. Quando a viúva retorna para a casa do desembargador Campos, Aires a visita. A conversa, obviamente, envolve o que a moça viu e viveu na fazenda, mostrando elementos curiosos sobre a postura frente a suas escolhas. Na entrada de 21 de agosto de 1888, lemos:

Naturalmente conversamos do defunto. Fidélia narrou tudo o que viu e sentiu nos últimos dias do pai, e foi muito. Não falou da separação trazida pelo casamento, era assunto velho e acabado. A culpa, se houve então culpa, foi de ambos, ela por amar a outro, ele por querer mal ao escolhido. Eu é que digo isso, não ela, que em sua tristeza de filha conserva a de viúva, e se houvesse de escolher outra vez entre o pai e o marido, iria para o marido. (ASSIS, 2008, v. 1, p. 1271-1273).

A atitude de Fidélia transparece, ao conselheiro, que ela não carrega o peso de nenhuma culpa pelo desentendimento com o pai. Se tivesse que escolher, acredita Aires, iria para o marido novamente, o que aponta para a distância entre suas atitudes e posturas extremas ou sentimentalistas e melancólicas. O fato de não falar da separação seria justamente o indício de que superou o acontecido, deixando-o para trás.

Na entrada de 24 de agosto, Aires retoma essa questão. Fidélia não teria mesmo sofrido com os dissabores que assolaram a sua vida? Parece ser essa a pergunta que o narrador tenta responder ao narrar a suposta existência de uma lágrima que imagina ter visto nos olhos da viúva:

Desta vez o que me põe a pena na mão é a sombra da sombra de uma lágrima...

Creio tê-la visto anteontem (22) na pálpebra de Fidélia, referindo-me eu à dissidência do pai e do marido. Não quisera agora lembrar-me dela, nem tê-la visto ou sequer suspeitado. Não gosto de lágrimas, ainda em olhos de mulheres, sejam ou não bonitas; são confissões de fraqueza, e eu nasci com tédio aos fracos. Ao cabo, as mulheres são menos fracas que os homens — ou mais pacientes, mais capazes de sofrer a dor e a adversidade... (...).

Também, se foi verdadeiramente lágrima, foi tão passageira que, quando dei por ela, já não existia. Tudo é fugaz neste mundo. (ASSIS, 2008, v. 1, p. 1274).

Parece importar pouco se a lágrima nos olhos de Fidélia de fato existiu. Afinal, se houve uma lágrima, não deixou nem sombra, mas a “sombra da sombra”. Trata-se de uma fugacidade que pode ser estendida aos fatos. A dissidência entre o pai e o marido da moça é também sombra de sombras do passado, fato enterrado no tempo.

O desapareço de Fidélia por questões melancólicas e sentimentais e seu impulso à vida e aos vivos podem ser notados ao longo de todo o romance. Em páginas anteriores, observamos que Fidélia deixa o túmulo do marido, em um dos primeiros episódios narrados no *Memorial*, sem olhar novamente para trás. No primeiro encontro social com Aires depois da cena do cemitério, na ocasião das bodas de Carmo e Aguiar, em janeiro de 1888, Fidélia deixa mostras de que não adere completamente ao luto ao se enfeitar com joias e um raminho de miosótis à cintura: “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” (ASSIS, 2008, v. 1, p. 1235). Ao longo dos meses em que é observada por Aires, Fidélia colocará pouca resistência à aproximação de Tristão e, como mencionado, será alvo da paixão também de outro homem. Desse modo, as observações de Aires quando visita o túmulo de Eduardo Noronha, em fevereiro de 1889, são coerentes:

Túmulo grave e bonito, bem conservado, com dois vasos de flores naturais, não ali plantadas, mas colhidas e trazidas naquela mesma manhã. Esta circunstância fez-me crer que as flores seriam da própria Fidélia, e um coveiro que vinha chegando respondeu à minha pergunta: “São de uma senhora que aí as traz de vez em quando...”.

A pergunta foi feita tão naturalmente que o coveiro não teve dúvida em responder, nem eu em contá-lo aqui. Também não quero calar o que vim pensando comigo. Já não havia ninguém dos que acompanharam o enterro do Miranda. Chegava outro, e entre um e outro meti-me no carro e vim para casa. Em caminho pensei que a viúva Noronha, se efetivamente ainda leva flores ao túmulo do marido, é que lhe ficou este costume, se lhe não ficou essa afeição. Escolha quem quiser; eu estudei a questão por ambos os lados, e quando ia a achar terceira solução chegara à porta da casa. Desci, dei ao cocheiro a molhadura de uso, e enfiei pelo corredor. Vinha cansado, despi-me, escrevi esta nota e vou jantar. Ao fim da noite, se puder, direi a terceira solução: se não, amanhã. A terceira solução é a que

lá fica atrás, não me lembra o dia... ah! foi no segundo aniversário do meu regresso ao Rio de Janeiro, quando eu imaginei poder encontrá-la diante da pessoa extinta, como se fosse a pessoa futura, fazendo de ambas uma só criatura presente. (ASSIS, 2008, v. 1, p. 1318).

Os dois vasos que estão no túmulo, “de uma senhora que aí as traz de vez em quando”, são de flores naturais, embora não estejam ali plantadas. Simbolicamente, vemos que as flores que se encontram no jazigo de Eduardo não se encontram enraizadas naquele espaço de morte. Assim como Fidélia, que estava a menos de dois meses de seu segundo casamento, elas não possuem raízes naquele lugar. Além do que, com o casamento próximo e a mudança para Portugal, o túmulo estaria, de fato, fadado ao abandono e ao esquecimento, pois ela não estaria mais ali para adorná-lo. A sugestão do conselheiro é que possivelmente lhe ficou o costume de levar flores, se não foi a afeição. O assunto é motivo de reflexão para Aires, que sugere a um suposto leitor que a solução que vê para esse “enigma” estaria na anotação que fez no dia do segundo aniversário de seu regresso ao Rio de Janeiro. Ao voltarmos às anotações do dia 9 de janeiro de 1889, encontramos as seguintes reminiscências do conselheiro sobre a visita que fizera ao cemitério exatamente um ano antes:

Se eu a visse no mesmo lugar e postura, não duvidaria ainda assim do amor que Tristão lhe inspira. Tudo poderia existir na mesma pessoa, sem hipocrisia da viúva nem infidelidade da próxima esposa. Era o acordo ou o contraste do indivíduo e da espécie. A recordação do finado vive nela, sem embargo da ação do pretendente; vive com todas as doçuras e melancolias antigas, com o segredo das estreias de um coração que aprendeu na escola do morto. Mas o gênio da espécie faz reviver o extinto em outra forma, e aqui lho dá, aqui lho entrega e recomenda (ASSIS, 2008, v. 1, p. 1310).

Para Aires, dentro da mesma pessoa podem conviver sentimentos e atitudes aparentemente opostos, sem que isso seja incoerente. Na passagem acima, o conselheiro avalia a postura e as escolhas de Fidélia sem julgamentos de valor e parece ser o porta-voz de um momento em que a disposição trágica não cabe nas atitudes que norteiam o destino e o comportamento humano. Desse modo, de Julieta, Fidélia herda a ousadia e a coragem. No entanto, diferente da heroína de Shakespeare, consegue administrar sua postura frente às convenções e às expectativas sociais, aliando, dessa maneira, sentimentos e pessoas aparentemente opostos, conseguindo, assim, conviver e transitar em meio a adversidades, sem se deixar vencer pela ordem de seu mundo.

3. Julieta em novo contexto

Mais do que a atenuação do conflito entre os amantes, a intertextualidade com *Romeu e Julieta* mostra uma negação do destino que a heroína shakespeariana escolhe para si. Em diálogo com a peça, Machado transpõe e recontextualiza o seu enredo para outro espaço-tempo, deixando à mostra um momento que destoa daquele em que Shakespeare

compôs a tragédia. A história de Romeu e Julieta, para além do amor impossível, é uma produção estética por meio da qual aflora toda a angústia de uma época. Nas palavras de Arnold Hauser, na raiz da tragédia moderna está a experiência fundamental da época, “a sensação de ambiguidade de todas as coisas. Pois uma situação é trágica (...) porque não permite nenhuma atitude simples e direta, porque todo curso de ação possível conduz a um inextrincável emaranhado de certo e errado, de culpa e inocência, de compulsão e liberdade de escolha” (HAUSER, 1993, p. 107). Esses traços, tão próprios ao período em que a tragédia floresceu, estão superados pela heroína de Machado. O contexto em que vive Fidélia não agrega conflitos dialéticos, como os do herói trágico. Quando Fidélia se depara com situações conflituosas e aparentemente sem saída, faz opções. Não há nenhuma nostalgia metafísica na atitude da personagem, que busca o equilíbrio entre o que quer e as expectativas sociais e culturais, fazendo-se impor sem causar choques com o meio externo.

Fidélia absorve a imperfeição do mundo, não cultua imagens idealizadas, o que faz com que, literalmente, construa um novo modelo. Após a morte do pai, a viúva “unirá” a imagem de Santa Pia com a do marido por meio de um retrato que pendurará na sala; exorcizando, assim, os fantasmas do passado: “Fidélia mandou encaixilhar junto as fotografias do pai e do marido, e pô-las na sala. Não o fez nunca em vida do barão para respeitar os sentimentos deste; agora que a morte os reconciliou, quer reconciliá-los em efígie” (ASSIS, 2008, v. 1, p. 1273). O retrato que Fidélia constrói ao unir o marido e o pai espelha sua ação frente a um mundo imperfeito. Por vezes, o desequilíbrio ganha espaço, mas as arestas são aparadas pela negociação e pelas máscaras que cada pessoa usa em sociedade e, assim, a situação encontra solo estável novamente. É claro que tudo isso é feito a partir de uma perspectiva ética muito pessoal, particularizada e por vezes um tanto egoísta.

4. Entre a morte do amor e a morte dos amantes

Ao abordar a tragédia de *Romeu e Julieta* em *Shakespeare: a invenção do humano* (2000), Harold Bloom afirma que a popularidade permanente da peça, que nos dias de hoje alcançaria, segundo ele, intensidade mítica, é justificável por constituir “a maior e mais convincente celebração do amor romântico da literatura ocidental” (BLOOM, 2000, p. 127). Em seus dizeres: “*Romeu e Julieta* é incomparável, seja na própria obra shakespeariana, seja em toda a literatura mundial, como visão de um amor recíproco e incondicional que perece por seu próprio idealismo, por sua própria intensidade” (BLOOM, 2000, p. 126). Ao contrário da grande maioria das tragédias de Shakespeare, que trazem um número considerável de personagens, mas contam, de fato, a história de um deles – é assim com *Hamlet*, *Otelo* e *Macbeth*, para citar apenas alguns exemplos – *Romeu e Julieta* nos permite testemunhar o conflito irreconciliável vivido pelos dois amantes e o naufrágio de ambos em um contexto em que tudo está contra eles: as famílias, o estado, o tempo.

Para explicar a dinâmica do conflito em *Romeu e Julieta*, Bloom retoma a ideia desenvolvida por Thomas McAlindon, em *Shakespeare's Tragic Cosmos* (1991), na qual o estudioso explica o conflito em Shakespeare a partir de visões de mundo contrastantes conforme aparecem na figura de Heráclito e Empédocles no *Conto do Cavaleiro*, de Chaucer. Concordando com McAlindon, Bloom afirma que Chaucer, e não Ovídio ou

Marlowe, seria “o mentor do que há de mais original em Shakespeare” (BLOOM, 2000, p. 124). No entanto, tendo como preocupação específica *Romeu e Julieta*, Bloom afirma que o contexto essencial dessa tragédia pode ser encontrado de maneira ainda mais clara em *Troilo e Créssida*, onde seria mais perceptível a interpretação irônica e afável do amor: “As ironias do Tempo governam o amor em Chaucer, assim como o fazem em *Romeu e Julieta*” (BLOOM, 2000, p. 125).

No entanto, apesar de Bloom apontar para essa afinidade entre os dois escritores ingleses, “Shakespeare, ao contrário de Chaucer, evitou representar a morte do amor, preferindo a morte dos amantes” (BLOOM, 2000, p. 126). A única exceção, para o pesquisador, se daria com relação a Hamlet: “Haverá algum personagem em Shakespeare, à exceção de Hamlet, que deixa de amar?” (BLOOM, 2000, p.126). Como sabemos, o amor e a paixão em Shakespeare variam de tom e modo. Em suas peças encontramos amantes maduros, como Antônio e Cleópatra, e paixões intensas que terminam em loucura, como a do casal Macbeth, o amor atormentado de Otelo por Desdêmona e a atração que Bassânio exerce em Antônio. No entanto, apesar da variedade das paixões, o amor permanece a despeito dos amantes que perecem. É assim com *Romeu e Julieta*. Nessa tragédia, o lirismo erótico celebra o amor puro e incondicional entre os amantes, cuja extinção parece um lamento inevitável em um contexto onde predominam o ódio e a desavença.

A intertextualidade com *Romeu e Julieta* que Machado cria em *Memorial de Aires* ilustra, em um primeiro momento, o envolvimento amoroso entre Fidélia e Eduardo Noronha. No entanto, o romance cria um paralelo amplo e irônico com a peça de Shakespeare ao abordar o que há de mais característico nela: o amor recíproco e incondicional entre os jovens, o conflito insolúvel que os amantes vivenciam, a destruição e o sacrifício mútuo em nome desse amor. Desse modo, a “mais convincente celebração do amor romântico da literatura ocidental” é completamente remodelada. Ao alterar substancialmente os rumos dessa história, Machado desconstrói certa ideia de amor romântico e de fidelidade.

Em *Memorial*, inimizades entre famílias não determinam o envolvimento amoroso, pelo menos não no Rio de Janeiro do século XIX. Quando Aires cita a tragédia de Shakespeare no início de seu diário, mostra dúvida quanto à possibilidade de haver uma história semelhante àquela no Brasil, onde “a oposição dos rebentos continua a das raízes, e cada árvore brota de si mesma, sem lançar galhos a outra, e esterilizando-lhe o terreno, se pode”. A leitura do romance nos mostra que o amor entre membros de famílias inimigas e rivais é possível, aqui, quando os rebentos não carregam as desavenças paternas, quando vivem uma existência em que o *eu* é privilegiado em detrimento de questões exteriores e supostamente maiores.

É essa máxima que parece nortear os rumos que a Julieta de Machado toma. Em *Memorial*, vemos que a perda de um suposto grande amor pode, sim, ser superada e esquecida. Ao contrário de Shakespeare, que mata os amantes, Machado enterra o amor para fazê-lo nascer novamente por outra pessoa, em outro momento. O ser, em *Memorial*, pode até amar a outro, mas ama, antes de tudo, a si mesmo. Padecer e perecer por amor? Essa parece ser uma pergunta que o romance lança ao leitor. Eis a questão...

REFERÊNCIAS

ASSIS, J. M. Machado de. *Machado de Assis. Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

BLOOM, H. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

CANDIDO, A. “Música e música”. In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 145-150.

CAMATI, A. S. “O lugar da mulher na sociedade Elisabetana-jaimessa e na criação poética de Shakespeare”. In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. *Shakespeare, sua época, sua obra*. Beatrice: Curitiba, 2008. p. 133-145.

HAUSER, A. *Maneirismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PAES, J. P. Um aprendiz de morto. *Revista de Cultura Vozes*, v. 70, n. 7, p. 13-28, 1977.