

MOEMA COTRIM SAES

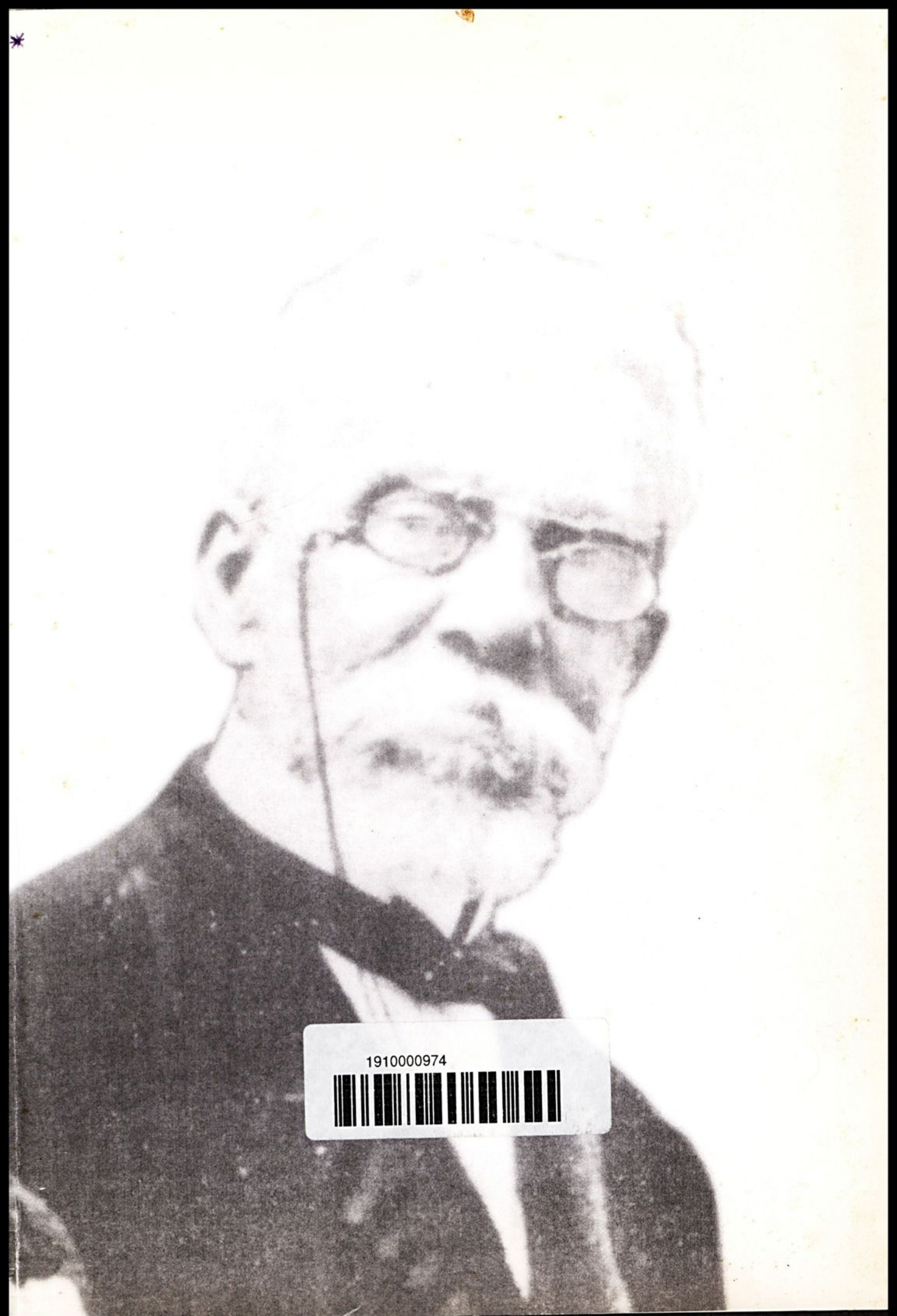
**MEMORIAL DE AIRES:
Um exercício do contar**

São José do Rio Preto

2000







1910000974



unesp

Moema Cotrim Saes

MEMORIAL DE AIRES:

um exercício do contar

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho,
Campus de S. J. Rio Preto – Unesp - , para a
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ana M. Gottardi



T974/01

São José do Rio Preto
2000

LB 869-31.09Ma
S127m

80206000

Literatura brasileira - Machado de Assis - Estudo crítico

Assunto CAPES:

8.02.06.00-0 - Literatura brasileira

Saes, Moema Cotrim

Memorial de Aires : um exercício do contar / Moema Cotrim Saes. -
São José do Rio Preto : [s.n.], 2000.

212 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Ana Maria Gottardi.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira - Machado de Assis - Estudo crítico. 2.
Estética da recepção. 3. Ironia. 4. Metáfora. 5. Alegoria. 6. Pós-
moderno. I. Gottardi, Ana Maria. II. Universidade Estadual Paulista.
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU - B869-31.09Ma

MOEMA COTRIM SAES

MEMORIAL DE AIRES
um exercício do contar

COMISSÃO JULGADORA

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

PRESIDENTE E ORIENTADOR: Profa. Dra. Ana Maria Gottardi

2º EXAMINADOR.....

3º EXAMINADOR.....

4º EXAMINADOR.....

5º EXAMINADOR.....

São José do Rio Preto, dede 2000

DADOS CURRICULARES DA AUTORA
MOEMA COTRIM SAES

Nascimento 05-05-1960 - Estrela d'Oeste - SP

Filiação José Decio Cotrim
Amélia Pessotti Cotrim

1978/1981 Curso de Graduação – Tradução
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas,
Universidade Estadual Paulista,
São Jose do Rio Preto - SP

1986 Licenciatura Plena em Letras
Faculdade Riopretense de Filosofia, Ciências e Letras
S. J. Rio Preto - SP

1994 Defesa da Dissertação – Mestrado em Literatura
Brasileira
Título: Machado e Eça: perspectivas irônicas
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas,
Universidade Estadual Paulista
S. J. Rio Preto – SP

1991/1992 Professora de Técnicas de Redação na Escola de 1º Nossa
Senhora da Ressurreição e Infantil Pequeno Príncipe

1999/2000 Professora de Português Instrumental no Centro
Universitário de Rio Preto – UNIRP – S. J. Rio Preto/SP

2000 Professora de Comunicação e Expressão na Faculdade
Integrada de Mirassol – FAIMI – Mirassol/SP

Agradeço ao CNPq, pela bolsa
concedida a esta pesquisa.



SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	p.6
2. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	p.14
3. O DISCURSO MACHADIANO	p.41
3.1. Prólogos e advertências: discurso crítico	p.41
3.2. Metáfora e imagem	p.61
3.3. O narrador machadiano	p.81
4. MEMORIAL DE AIRES	p.94
4.1. O diário.....	p.98
4.2. O diário do Conselheiro.....	p.109
4.3. O amor de Aires por Fidélia.....	p.121
4.4. A narração.....	p.124
5. O DISCURSO DO MEMORIAL	p.145
5.1. O novo contar de Machado.....	p.145
5.2. A nova leitura de Memorial	p.165
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.194
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p.201
8. RESUMO.....	p.210



1 INTRODUÇÃO

Nesta longa trajetória de pesquisa, chamou-nos a atenção a intensidade com que novas críticas e novas pesquisas irrompem no cenário cultural. Em um espaço de dois a três anos, as palestras em congressos e a mídia cultural que exaustivamente citavam Barthes, agora passam a citar intensamente Foucault, Derrida ou Deleuze. Instiga-nos, também, a abundância de teorias sobre a Ironia, cada qual tentando relevar alguns aspectos que não consideram adequada ou satisfatoriamente explorados. Assim como a excessiva terminologia de autores que trabalham a conceituação do signo¹. Fazendo das palavras de Lúcia Santaella palavras nossas:

É certo também que um grande problema pode ser provocado por essa indefinição, o do descompromisso ético e distúrbio narcísico que ela [a crítica] tende a gerar e que assim se expressa: se os antigos valores ruíram e a realidade não se estabiliza num perfil definido, que cada um se encapsule na esfera de seu mundo próprio, embevecido diante de um espelho intocável pelas máculas do real. (p.24)

Dentro deste caos teórico, ou melhor, deste contexto pós-moderno, acabamos por fazer movimento inverso ao do Mestrado. Nele, partimos da escolha teórica para uma posterior identificação nos

¹. Epstein, em *O signo*, à página 24, constrói uma pirâmide com os termos dos inúmeros autores que atribuem diferentes nomenclaturas à função signica.



textos literários. Agora, partimos da obra literária para encontrarmos a teoria que melhor se adequasse a sua construção.

Muito se tem discutido (ainda), direta ou indiretamente, sobre a função sógnica da arte. Ora vista como resultado de uma elaboração mental (constructo), ora vista como expressão de uma idéia nuclear, ora considerada reflexão sobre a condição humana, sobre um determinado contexto histórico, ora lida como reflexo de dados biográficos, enfim, uma infinita gama de *leituras* possíveis. João Alexandre Barbosa parece sugerir uma possibilidade na relação autor-texto-leitor ao recorrer a Paul Valéry:

E, ao contrário [completa Valéry], tão logo essa forma sensível adquire, através de seu próprio efeito, uma importância tal que se imponha e se faça respeitar; e não apenas observar e respeitar, mas desejar e, portanto, retomar – então alguma coisa de novo se declara: estamos insensivelmente transformados e dispostos a viver, a respirar, a pensar de acordo com um regime e sob leis que não são mais de ordem prática – ou seja, nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido por um ato bem determinado. Estamos no universo poético. (p.74)

Na busca de um vetor que direcionasse nossa pesquisa, acabamos por compor uma *visão polifônica*. Se há, no decorrer desta tese, uma infinidade de teóricos - , o que por vezes pode soar como superficialidade - , é porque a unilateralidade de um pensar não poderia justificar nossa visão sobre o tema. Aqui poderíamos ser

tomadas como exemplo de individualização acentuada do mundo contemporâneo. Mas a idéia da dispersão apresentada por Foucault e o conceito de discurso a partir do já-dito da Análise do Discurso auxiliam-nos nesta nossa reflexão sobre a obra de arte.

Realização discursiva de um Autor², a obra de arte, nos dias atuais, é percebida como um exercício de leitura. Talvez esse enfoque da crítica ilustre a sociedade capitalista na qual vivemos, onde a figura central é o consumidor. Possibilitada pelos recortes, a crítica contemporânea lê nas obras aquilo que lhe convém. O próprio Foucault (1971) coloca sobre sua arqueologia: “Ao invés de percorrer o eixo consciência-conhecimento-ciência (que não se pode libertar do índice da subjetividade), a arqueologia percorre o eixo prática discursiva-saber-ciência (p.221).” Mas, como assevera Clement Rosset, em um artigo da **Folha de S. Paulo** (06/ago./2000):

Da mesma maneira Nietzsche é hoje de bom grado celebrado como aquele que, não sendo filósofo, o é ‘no entanto e ainda mais’: grande intérprete, pois, precisamente, nada interpreta, como disse Foucault no colóquio Nietzsche de Royaumont; grande pensador, pois não consegue justamente pensar o que quer que seja, como diversas vezes Klossowski afirmou. Semelhante assepsização do propósito nietzschiano também está presente nos textos que, por exemplo, Bataille, Blanchot, Derrida lhe consagraram: comentários que, se não chegam a riscar pura e simplesmente o fato de um pensamento nietzschiano, mesmo que fosse para felicitar Nietzsche, apagam contudo sua originalidade e alcance, assimilando o que pensa Nietzsche ao que eles próprios preocupa – isto é,

². Este conceito é definido em outro momento da tese.



e respectivamente, a teologia do erotismo, o destino moderno do hegelianismo, a sempiterna esquiva (ou “différence”) de verdade. Assimilação natural e até certo ponto legítima, se não fosse a desagradável circunstância de que as preocupações do comentador são em todos esses casos completamente alheias ao que interessa a Nietzsche. Mais ainda: elas o contradizem, caindo elas mesmas sob o golpe da crítica nietzschiana que pretendem ilustrar. (p.20)

Vê-se, assim, uma obra de arte *moldar-se* ao interesse do seu leitor. Mesmo que Foucault recrimine este exercício de leitura, pois para ele o discurso não deve ser lido tão-somente em seus mecanismos intratextuais, naquilo que é dito, mas deve voltar-se para o que não foi dito em uma relação paradigmática. Não como em Ducrot, na relação intradiscursiva, mas em uma relação de dispersão intertextual. A tão famosa rede de nós de Foucault³. O filósofo francês Rosset parece apontar para a ineqüibilidade da proposta de seu conterrâneo.

Muitas vezes, hoje, a crítica parece sugerir leituras que, na verdade, acabam por não se concretizarem. Seja na busca da rede de nós, seja na morte do autor, seja na reelaboração dos cânones, o processo da leitura se destaca em detrimento à própria obra. Mas as leituras acabam por se tornarem fortuna crítica, ou seja, um compilarmento de estudos sobre um determinado autor. “Após 50 anos

³. É que as margens de um livro jamais são nítidas ou rigorosamente cortadas: além do título, as primeiras linhas e o ponto final, além de sua configuração interna e a forma que o autoriza, está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. (1971, p.34)

da publicação de **Doutor Fausto**, constatou-se que a bibliografia secundária sobre esse romance da velhice de Thomas Mann avolumava-se para mais de 100 mil páginas” (Mazzari, p.24).

Melhor dizendo, a obra de arte sobrepõe-se às leituras que sofre. Parece-nos que, mesmo que as leituras espelhem uma projeção do consciente ou inconsciente do seu leitor (vide citação de João Alexandre Barbosa à frente), tais *exercícios* somente corroboram a grandeza daquele discurso, já que é ele quem possibilita e permite, com sua forma *amorfa*, esta infinidade de projeções, pois, lembrando Valéry, estamos no universo poético.

Também assim acontece nas leituras das obras machadianas. Se, por um lado, a crítica mais tradicionalista de Machado de Assis justifica muitos elementos intratextuais com dados biográficos, a crítica contemporânea, por sua vez, parece tender a outro extremo: a leitura estritamente intratextual, ou uma leitura cotextual nos dizeres de Maingueneau (1996). Tentaremos, na medida do possível, realizar uma leitura em que texto e contexto não se excluam, mas sim acrescentem-se.

Além disso, os textos machadianos exigem uma releitura em função da relação entre suas partes, em razão de um diálogo intra e

intertextual de suas imagens. Algumas metáforas, imagens, episódios históricos, vivências do indivíduo, alegorias, são constantemente retomados, em um processo recorrente que acaba por estabelecer uma significação maior. Para João Alexandre Barbosa (1991), “a dependência é de tal ordem que o leitor só alcança a totalidade do significado do capítulo posterior uma vez relido o anterior e vice-versa” (p.163). Como o próprio crítico identifica, “a expressão ‘flor da moita’ é mesmo o que resultou das ligações clandestinas entre Vilaça e Dona Eusébia, traduzindo, ironicamente, a coxa Eugênia”. Em **Memorial de Aires** tal processo irônico também acontece, na palavra *ressurreição*, como apresentaremos no capítulo O diário e a narração.

Deste modo, nossa leitura dialogará com críticos como Eugênio Gomes (1959), Lúcia Miguel-Pereira (1936), Benedito Nunes (1993), Juracy Saraiva (1993), João Alexandre Barbosa (1996), dentre tantos outros que serão úteis à construção de nossa leitura.

Leitura esta que começou com uma busca teórica sobre ironia e acabou se prendendo ao discurso machadiano. Para nós, a grandeza do Autor brasileiro é ainda mais evidenciada no seu último romance, **Memorial de Aires**. Com ele, Machado de Assis realiza um percurso

discursivo que se inicia com índices do Romantismo e acaba com as alegorias do Pós-moderno⁴.

Ao nos depararmos com tais elementos, os dizeres de João Alexandre Barbosa (1996) vêm-nos à mente:

Deste modo, em todos os autores até aqui mencionados ..., a noção de leitura, tal como era concebida pela filologia clássica ou a *explication de texte* tradicional, sofre uma torção essencial: deixa de ser um movimento de decifração distanciado, objetivo, para converter-se em consciência incrustada nos níveis de composição dos textos. Pode parecer um paradoxo, mas é precisamente essa incrustação que permite a interação dinâmica entre texto e leitor. (p.64)

Mas no decorrer da pesquisa, ao encontrarmos outros críticos que já haviam constatado alguns elementos pós-modernos em **Memorial de Aires**, tais como Berenice Cavalcanti e Beatriz Resende, e ao garimparmos as elucubrações no discurso do Autor, ficou-nos a certeza dessa possibilidade de sentido.

Machado de Assis, por mais que os estudiosos do Pós-moderno não o tomem como exemplo de tal manifestação discursiva, paira soberanamente ante qualquer época. Em um compilamento de contos realizado por Ítalo Moricone, intitulado **Os cem melhores contos brasileiros do século** (2000), que abrange desde 1900 até os anos 90,

⁴ Justamente pelo apelo à utopia e pela auto-reflexão contínua da sua própria possibilidade histórica como "literatura", a ficção moderna quase sempre alegorizou a filosofia, e tendeu a tornar-se teórica, na forma de gêneros perversos, indecíveis, como se evidencia nos relatos de Kafka, por exemplo, ou Borges. (Hansen, 1994, p.72)

o resenhista da **Veja** acaba por concluir que *talvez o melhor conto ainda seja o primeiro*, ou seja, o de Machado de Assis.

Deste modo, propomo-nos a demonstrar que **Memorial de Aires** é um exercício de um novo contar, através das alegorias, no qual o Autor se aproxima de um discurso pós-moderno. Acredito que o valor da obra não esteja em identificar-se com uma manifestação contemporânea, um século após sua publicação, mas sim na transformação que o Autor realizou em seu discurso, ilustrando a eterna busca da realização estética de Machado de Assis.



POESIA:

- "words set to music" (Dante via Pound),*
- "uma viagem do desconhecido" (Maiakóvski),*
- "cernes e medulas" (Ezra Pound),*
- "a fala do infalável" (Goethe),*
- "linguagem voltada para a sua própria materialidade" (Jakobson),*
- "permanente hesitação entre som e sentido" (Paul Valéry),*
- "fundação do ser mediante a palavra" (Heidegger),*
- "a religião original da humanidade" (Novalis),*
- "as melhores palavras na melhor ordem" (Coleridge),*
- "emoção relembrada na tranqüilidade" (Wordsworth),*
- "ciência e paixão" (Alfred de Vigny),*
- "se faz com palavras, não com idéias" (Mallarmé),*
- "música que se faz com idéias" (Ricardo Reis/Fernando Pessoa),*
- "um fingimento deveras" (Fernando Pessoa),*
- "criticismo of life" (Mathew Arnold),*
- "palavra-coisa" (Sartre),*
- "linguagem em estado de pureza selvagem" (Octavio Paz),*
- "poetry is to inspire" (Bob Dylan),*
- "design de linguagem" (Décio Pignatari),*
- "lo imposible hecho possible" (Garcia Lorca),*
- "aquilo que se perde na tradução" (Robert Frost),*
- "a liberdade da minha linguagem" (Paulo Leminski)...*

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Discorrer sobre a Ironia me parece um processo profundamente inquietador. Desde o Mestrado venho me debatendo com teorias na ânsia por defini-la, porém deparo-me com a ambigüidade, a transmutação, enfim, com a maleabilidade que a ironia carrega em si mesma, e a definição acaba por não se concretizar.

Perpassando por alguns teóricos, nota-se que a construção irônica é estudada em textos voltados para a Lingüística, como os de D. Sperber e D. Wilson, que sugerem a concepção da ironia como *menções-eco* (*apud* Dantas, 1990), como os de Orecchioni, para quem a ironia se realiza com três actantes: o locutor, o receptor e o alvo (*apud* Dantas, 1990); ou em outros focalizados a partir da Retórica, como a leitura que Booth (1974) efetua em **A Rethoric of Irony**, onde a ironia é delineada dentro de uma visão argumentativa, levando-se também em conta o contexto social e histórico em que o texto está inserido, ou como a leitura de Olbrechts-Tyleca, para quem o efeito cômico de uma argumentação está intimamente ligado às condições e

mecanismos da mesma (*apud* Dantas, 1990). Inúmeras teorias são desenvolvidas na tentativa de apreender a essência e o mecanismo da ironia, mas acabam por evidenciar, mais uma vez, seu caráter eminentemente flexível.

No estudo de Maria de Lourdes A. Ferraz (1987, p. 34), a ironia é entendida como um processo comunicativo correlativo “às marcas de um enunciador irônico que institui como seu correspondente um receptor capaz de entender (de desvendar, afinal) a sua intenção”; deste modo, a autora associa a terminologia emissor-mensagem-destinatário para desenvolver seu conceito de *Ironia romântica*, analisando e comentando o *fenômeno ironia* através do enunciador (narrador) - discurso - narratário (receptor da ironia) e seu efeito: a pausa. Apropriando-se também da teoria de Genette, ela elabora toda uma leitura de obras românticas que denunciam, em seu discurso, a presença de um narrador irônico, pois “a ironia [romântica] seria o meio que o Eu usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialéctico entre realidade e ficção” (Ferraz, 1987, p.43).

Mas a autora ratifica que as obras românticas não efetivam a ironia em sua macroestrutura e não exploram elementos



contraditórios, mas apresentam a consciência de sua ação, a escrita, elemento que bem caracteriza o Romantismo (1987, p.45).

Esta ironia que é identificada com Schelegel, daí sua denominação, ironia romântica, não é criação desta época, dos românticos alemães, pois esta conscientização do fazer literário está presente em muitas obras de autores que precederam tal período, tais como: Cervantes, Shakespeare, Aristófanes, Erasmo de Rotterdam.

A ironia romântica, em um primeiro momento, pode ser compreendida pelas palavras de Leila P. Duarte (1994, p.64): [ela] “tem como pressupostos a reformulação consciente do fazer literário e o questionamento desse fazer, através de constante construção/destruição da ilusão ficcional”.

Essa flexibilidade nas definições reincide no âmago do texto literário onde a ironia se manifesta; apodera-se de elementos sintáticos, semânticos, discursivos, argumentativos e estruturais para sua realização. Eça de Queiroz fornece bons exemplos de aposto usado ironicamente, tais como “Lisboa, o meio dormente em que me movia”; de símile, “fui ao comprido desse longo Egito monumental e triste como o corredor num mausoléu”; de comparação, “apresentava a expressão rapace e atacante de um bico de águia”; dentre muitos

outros recursos utilizados para seu discurso irônico. Mesmo os recursos retóricos idênticos podem ser explorados de modo diverso na construção irônica. Em nossa dissertação, ao compararmos Machado de Assis e Eça de Queiroz, ilustramos tal asserção com inúmeros recursos utilizados pela ironia, como o uso do exagero, recurso comum à comédia. Eça utiliza o recurso do exagero de modo exacerbado, potencializando os gestos de suas personagens em manifestações largas e espalhafatosas, detalhando suas vestes e suas atitudes, como encontramos na lamentação religiosa de Teodorico, em “A Relíquia”, quando esse se joga ao chão, desarruma seus cabelos e sai ajoelhado pelo corredor jogando seus lamentos até o oratório. Já em Machado, o exagero irrompe de modo mais comedido, sua personagem D. Evarista, da novela “O Alienista”, com um simples grito sucedido de um desmaio já sugere uma postura exagerada. Na mordacidade do escritor brasileiro perdura uma ironia que produz um espasmo dos lábios, construída em sua retórica e em sua expressão da dialética humana. Pode-se dizer que sua ironia seria, basicamente, um exemplo de ironia romântica, porque o escritor brasileiro faz com que seu narrador interfira constantemente na diegese de seu contar. O questionamento do seu fazer é sempre levantado e a reformulação

consciente do seu fazer literário é sempre refletido com o leitor, criando, assim, um efeito de sentido: o leitor se depara com a figura de um narrador irônico que constantemente o lembra de que está inserido no universo ficcional. Machado, ao explorar este recurso com exaustão, explora mais o aspecto filosófico em detrimento ao cômico, enquanto o autor português parece (no nível fundamental) trabalhar mais a comicidade, enfatizando o aspecto emocional da personagem. Se o humor de Machado, já em seu primeiro movimento, remete ao extradiegético através da figura do leitor, o de Eça de Queiroz mantém-se mais próximo do intradieético, sem que isso signifique que o humor de Eça não retome o externo da narração, pois este enfatiza o riso descompromissado e o riso moralizador para criticar a sociedade portuguesa e o comportamento humano, utilizando seu discurso para lançar suas farpas irônicas.

Eliot (1963) estabelece que a tradição é única, mas o modo como ela é trabalhada é que denuncia a peculiaridade do escritor. O talento individual do escritor revela-se não necessariamente em suas inovações, mas em novas articulações que ele, escritor, pode realizar com o comum, com o tradicional. São essas individualidades, essa elaboração particular de cada um, denunciando a *essência peculiar do*

homem (Eliot), que faz com que a ironia, assim como toda criação literária, se renove em cada nova construção artística⁶. Aqui esbarramos em uma preocupação contemporânea da crítica: a figura do escritor. Esperamos que, no decorrer do texto, nossa visão seja delineada.

Desse modo, começamos a pensar Ironia, não somente como construções que se efetivam na retórica do discurso, na relação discursiva do texto, mas também na visão de mundo que o próprio discurso irônico constrói, como se a escolha por uma visão irônica exigisse uma determinada pré-disposição do escritor ante o mundo e ante o texto. Como ilustra a visão irônica de Erasmo de Rotterdam (2000):

Se, finalmente, pudésseis observar, do mundo da lua, como o fez Menipo, as inúmeras agitações dos mortais, decerto acreditaríeis estar vendo uma densa nuvem de moscas ou de pernilongos brincando, incendiando-se, guerreando-se, invejando-se, espoliando-se, enganando-se, fornicando-se, nascendo, envelhecendo, morrendo. Não podeis sequer imaginar os horrores e as revoluções com que enche a terra esse animalzinho, tão pequeno e de tão pouca duração, que vulgarmente se chama *homem*.(p.70-1)

Esta conscientização da transitoriedade e relatividade da vida opondo-se à infinitude de seu desejo (Duarte, 1994, p.59), faz com

⁶. Este conceito de renovação de construção artística será retomado por nós em outro momento, ao discorrermos sobre o autor-função.

que o homem viva um paradoxo, o qual será apresentado pelo escritor da seguinte maneira:

simultaneamente como necessidade e com impossibilidade de relato completo da realidade, o que é resolvido através da presentificação na obra do eu enunciador, que admite abertamente o caráter ficcional de sua obra e a relativiza, libertando sua criação em sua própria esfera de realidade.

Mas para esta autora, este ponto comum será posteriormente desmembrado em dois movimentos:

Enquanto a ironia tem sempre um componente de pragmatismo, um objetivo a atingir, o humor valoriza mais o significante que o significado, explora mais a enunciação que o enunciado, busca antes elaborar o discurso que a diegese. (p.66)

Deste modo, ela diferencia ironia retórica e ironia romântica apoiada no objetivo final da construção irônica.

Para nós, necessário se faz tal distinção, mas com a inclusão de outras nomenclaturas. Isto porque consideramos o humor mais próximo do riso e da alegria e a ironia mais próxima do sarcasmo e da dor⁷.

Há, também, todo um movimento que abarca desde um ângulo contextual até um aspecto filosófico na ironia, além de todo um

⁷. Se, em um primeiro momento Antônio Cândido (1989) chama-nos a atenção para esta distinção, Baudelaire posteriormente irá confirmá-la.

enfoque da enunciação. Talvez Kierkegaard determine melhor todo o movimento da ironia ao defini-la como ponto de vista e diferenciá-la do pensamento subjetivo: enquanto este tem uma atuação positiva (1991, p.104), aquela tem uma atuação negativa, mas entendendo negativo como *inquietação eterna do pensamento* (1991, p.92).

Kierkegaard e Erasmo de Rotterdam parecem corroborar um ponto de vista da ironia muito próximo: o homem, consciente de sua precariedade, relativiza seu olhar ante a vida, não se deixando iludir por ela, fragmentando o real para que consiga perceber seu paradoxo.

Se nos primórdios de nossa civilização a palavra *eironeia* denotava um modo de comportamento que nos remete a Sócrates, com o seu exercício de maiêutica, logo a seguir Aristóteles atribui-lhe um sentido diverso: uma figura retórica utilizada para censurar através de um elogio irônico ou para elogiar através de uma censura irônica. Se para Pirandello, assim como para Bergson (1983), a ironia é “aquela contradição fictícia entre aquilo que se diz e aquilo que se quer que se entenda”, para Wayne Booth (1974) e para D. C. Mücke (1973), existe uma série de fatores e de elementos que determinam a existência da Ironia. Assim sendo, gostaríamos de esclarecer que essas

leituras, dentre outras citadas no decorrer do nosso texto, servem de suporte para nossa reflexão.

É preciso também, como lembra Beth Brait (1996), considerarmos a ironia sob “dois princípios classificatórios heterogêneos: um de natureza ilocutória e actancial e outro de natureza propriamente lingüística e mesmo retórica” (p.50). Se na primeira abordagem a ironia será percebida como um ato ilocucional, em que os papéis dos interlocutores (locutor, enunciador, enunciatário) são priorizados, na abordagem lingüística a prioridade recai sobre o próprio enunciado (identificar o índice ou o gatilho que realiza a passagem da instância primeira para a segunda do enunciado).

Cientes dessa condição irônica (ou melhor seria dizer pós-moderna?)⁸, tentaremos aqui delinear a nossa visão de ironia. Como leitores desse final de milênio, não teríamos nunca a pretensão de encontrar uma única verdade, de fechar um conceito, mas apenas fazer uma re-leitura das teorias por nós conhecidas e mostrar uma leitura

⁸. Dentre os inúmeros aspectos apontados por L. Hutcheon, L. Santella e J. A. Hansen, no presente momento, é melhor considerarmos uma síntese do último crítico: “Pós-moderno é justamente o tempo em que o pensamento da oposição não é mais operante na cultura; e em que as oposições do pensamento não dão conta da ausência de pensamento de oposição.” (p.62)

possível do conceito da ironia que, para nós, responde melhor à busca da estética da ironia.

Em um primeiro momento, o processo irônico, em nosso parecer, está calcado em três aspectos: o elemento da comicidade, o distanciamento do ironista e o desnível do discurso.

O elemento *comicidade* está inerente ao conceito da ironia, do humor, da paródia, ou qualquer outro termo afim. Manifesta-se através do riso, sendo que o maior ou menor grau de comicidade parece depender do modo como a ironia é composta, e também da capacidade de interpretação ou mesmo do estado de ânimo de seu observador. Algumas vezes, o riso manifesta-se facilmente, chegando à gargalhada, outras vezes o riso parece não ultrapassar um espasmo dos lábios, atingindo a dor do sarcasmo. Vê-se, pois, que o riso parece oscilar entre a alegria da comicidade ou do riso alegre e a dor de uma ironia ou do riso crítico. Aristóteles, em **Retórica**, quando contrapõe ironia e bufoneria, auxilia-nos a compor mais um traço diferenciador de ironia e comicidade: “a diferença estaria, para a ironia, no fato de visar à satisfação própria (do locutor), enquanto a bufoneria seria dirigida à satisfação do gosto alheio (centralizado sobre o receptor)” (*apud* Dantas, 1990, p.42). Apoiados no filósofo grego, podemos

asserir mais uma vez que a comicidade, o humor, está mais centralizado, mais preocupado com a figura do receptor (observador irônico), enquanto a ironia está mais voltada para a visão do locutor (ironista), o que, para nós, mais uma vez justifica a oscilação do grau de comicidade.

Na Antiguidade, acreditava-se que, com sangrias, a melancolia pudesse ser sanada, ou seja, o estado de espírito da pessoa poderia ser manipulado fisicamente. Em 1662, Maritz Hoffmann sugere a transfusão sangüínea como remédio para a melancolia (*apud* Foucault, 1978, p.310). Hoje vemos que o estado físico do indivíduo é, muitas vezes, conseqüente do seu estado de espírito. Assim, com o desenvolvimento da ciência, inverte-se o ditado “Corpo são, mente sã”. O riso nunca foi tão valorizado nos meios de comunicação de massa, na publicidade, até mesmo nas *receitas de longevidade*. Mas por que se tornou tão importante? Talvez porque esse estado de espírito, o risível, trabalhe com o pensamento, com o espírito⁹ (no sentido cartesiano) humano, de modo a estimular um sentimento que

9. “Os espíritos, para Descartes, eram as partes mais sutis e voláteis do sangue. Ele residia na glândula pineal, pois, se tudo no cérebro é duplo (dois olhos, duas orelhas, dois cérebros), tudo tem de ser unificado, e seria nessa glândula que ocorreria a unidade.” (Lins, p.341)



relaxe e tranqüilize o homem. Talvez Baudelaire (1991, p.38) elucide melhor o riso¹⁰ ao qual estamos nos referindo:

A alegria é una. ... O riso das crianças é como um desabrochar de flor. É a alegria de receber, a alegria de respirar, a alegria de se abrir, a alegria de contemplar, viver, crescer. É uma alegria de planta.

Quando olhamos um palhaço ou assistimos a uma comédia, rimos dos gestos espalhafatosos, dos desencontros de corpos desengonçados, dos pastelões que têm como alvo o rosto humano, etc.; enfim, divertimo-nos com as situações hilárias em que são colocadas as personagens. É óbvio que a visão crítica não é extinta, mas podemos afirmar que haveria o predomínio do cômico, e não do teor crítico desse discurso. O aspecto mecanicista desses movimentos, de acordo com Bergson (1983), denuncia ao homem seu comportamento automatizado, inconsciente. Mas, acrescentaríamos que, quando se eleva o teor de comicidade, a identificação do observador com a vítima irônica é amainada. Sá Rego, em **O calundu e a panacéia**, traz uma diferenciação entre a sátira romana e a sátira grega (menipéia) que reitera esse nosso pensar. Para esse autor, a sátira romana apresenta o riso como moralizador, como denúncia dos

¹⁰. Baudelaire (1991) contrapõe *riso* e *alegria*: "A alegria é una. O riso é a expressão de um sentimento duplo, ou contraditório". Mantivemos essa diferenciação dentro das nuances do termo *riso*, pois acreditamos que essa escolha nos permite trabalhar melhor com o conceito da *comicidade*.

vícios da humanidade, enquanto na sátira menipéia o riso estaria calcado no aspecto sério-cômico da sátira, no seu caráter *spoudogeloios*, que pode ser entendido como “um personagem que através do seu riso - gelon - fala com seriedade – spoudaion” (p. 36)¹¹. Desse modo, podemos perceber que o riso pode ser manipulado com variadas *intenções*. Melhor dizendo, a exploração do cômico através de movimentos externos ou físicos fornece ao riso um cunho mais superficial, menos filosófico, a ênfase do discurso parece recair sobre o contexto cultural e social no qual a personagem se encontra. Para melhor elucidação, basta lembrarmo-nos de **Tartufo**, de Molière, com os gestos exagerados do protagonista, ou as momices de **Os Três Patetas** apresentadas no cinema americano. O riso parece abafar e camuflar a visão corrosiva da comédia. Isso porque o riso, manifestação genuinamente humana, trabalha também com a emoção e a tensão, além das crenças e verdades do ser humano. O elemento cômico explora com maior intensidade o estado emocional de seu público, o *humor* da alma.

Já o aspecto sério-cômico, retornando à distinção de Sá Rego, volta-se para uma visão mais reflexiva, mais profunda do próprio

11. PROPP, em *Comicidade e Riso* (1992), basicamente classifica e define *riso bom* e *riso mau* (*de zombaria*): no primeiro não haveria uma emoção negativa, uma censura, seria um *jogo de forças vitais*, enquanto no segundo haveria a crítica, a *maledicência*, etc.

homem, como se houvesse uma preocupação mais filosófica. Um bom exemplo desse último aspecto do riso seriam os eminentes diálogos socráticos. O riso não teria a função de divertimento, mas seria o resultado de uma reflexão, de um pensamento dialético, como Erasmo de Rotterdam (já citado anteriormente) ao observar o homem da lua “como uma densa nuvem de moscas ou de pernilongos brincando”. Novamente recorremos a Baudelaire (1991) para corroborar o nosso pensar:

Assim como ele [Melmoth, personagem de Maturin] ri, como ele ri, comparando-se incessantemente às lagartas humanas, ele tão forte, tão inteligente, para quem uma parte das leis condicionais da humanidade, físicas e intelectuais, não existem mais! E esse riso é a explosão perpétua de sua cólera e de seu sofrimento.(p.34)

Essa (não)identificação do observador é apontada por A. L. Gomez, em **El primado de la razon practica** (1991, p.111); para ele haveria dois tipos de riso: “la risa de acogida, de complicidad ou de comunión, e la risa de exclusión”. Ou pode ser reforçada pela definição do *ridículo* de Perelman (1996), para quem

O ridículo é aquilo que merece ser sancionado pelo riso, aquilo que E. Dupréel, em sua excelente análise, qualificou de “riso de exclusão”. Este é a sanção da transgressão de uma regra aceita, uma forma de condenar um comportamento excêntrico, que não se julga bastante grave ou perigoso para reprimi-lo com meios mais violentos. (p.233)

O ridículo gera, assim, uma não identificação entre a vítima irônica e o observador irônico. Na terminologia de Mücke (1973), o

ridículo é o causador do *elemento de superioridade*. Isto porque, como acontece na sátira¹² ou na comédia, o observador irônico ri tanto dos movimentos externos, das situações hilariantes como da crítica que está sendo realizada, mas não há uma identificação, uma relação de cumplicidade entre ele e a vítima, pois naquele momento sente-se superior àquela vítima irônica que se encontra em um *papel ridículo*, não se sente incluído naquele movimento humano, o mundo que está sendo criticado está servindo apenas como pano de fundo para seu riso de observador (O capítulo O delírio, de Machado de Assis, que será por nós trabalhado posteriormente, ilustra com perfeição a visão irônica). Mas não podemos nos esquecer que a intensidade do ridículo é proporcional à do riso. Assim, na ironia romântica, onde o riso e o ridículo são profundamente abrandados no discurso, irrompe a ambigüidade e até mesmo o paradoxo.

Célia M. C. Gil, em sua tese *A linguagem da surpresa*:
uma proposta para o estudo da piada, define de modo bem claro o
processo da manifestação do riso em seu aspecto psicológico:

Chegamos dessa forma a um complexo formado, primeiro, pelo conjunto de objetos que estimulam os sentimentos, depois, pelo

12. Apropriando-nos da concepção de *ironia* de Duarte (1994, p.68), poderíamos dizer que no riso da sátira "a voz enunciativa apresenta-se como a que tem um ensinamento e uma "verdade" a transmitir e adota, por isso, uma atitude de autoridade de quem sabe e pode ensinar".

complexo de sentimentos que respondem aos estímulos dos objetos e, finalmente, pelo riso que expressa a resposta dos sentimentos. (p.12)

Atentemos para o fato de que, quando se discorre sobre o riso, o termo recorrente é *sentimento*. Vê-se que, quando objeto de estudo, o riso é enfocado dentro de um aspecto humano, qual seja, o humor. E como manifestação humana, o riso carrega consigo um aspecto cultural individual e coletivo. Individual, porque aquilo que suscita o riso em uma pessoa pode não proporcioná-lo ao outro. Coletivo, porque o conhecimento, a cultura de um determinado povo, de uma nação, em linhas gerais, têm características próprias, fazendo com que o humor de um povo seja diferente daquele de outro: o que desperta o riso no povo brasileiro não é o mesmo que o faz no povo americano, no francês, no inglês, etc¹³. Melhor dizendo, o humor varia de pessoa para pessoa, de nação para nação, evidenciando sua dependência ao aspecto cultural. Podemos trazer à baila um pensamento da Estética da Recepção, para quem o texto tão somente se realiza no ato da leitura, com o somatório do discurso do escritor e do conhecimento do leitor. Se uma obra literária apropria-se ironicamente de um outro texto literário, e compete ao leitor desvelar tal ironia, depende de seu

¹³. Baudelaire, em seu ensaio "Da Essência do Riso", fornece-nos belos exemplos "O público francês não gosta absolutamente de se sentir desorientado. ... Os espanhóis são muito bem-dotados em matéria de cômico". (p.43).

conhecimento do texto anterior para que esse mecanismo funcione. Assim como qualquer verdadeira *leitura*, a ironia precisa ser considerada em todo seu contexto, em toda uma dinâmica de comunicação em que está inserida, seja essa comunicação considerada resultante de uma ação consciente ou de pulsões do inconsciente.

Nessa concepção de ironia como um processo de comunicação, grosso modo, Mücke (1973) elabora sua teoria calcado na seguinte dinâmica: ironista (aquele que constrói o texto irônico), vítima (aquele que é alvo da ironia) e observador (aquele que assiste à construção irônica). Orecchioni (*apud* Dantas, p.71) desenvolve uma sistematização semelhante ao especificar a ironia na relação de três actantes: “ A_1 , o locutor, que mantém um certo discurso irônico com a intenção de A_2 , o receptor, para trocar de um terceiro, o alvo”. Nomeia-se de acordo com a linha teórica de cada autor, mas a construção irônica persiste em sua dinâmica. Nela, esses papéis são representados de modo não estagnados ou estanques. O ironista pode ser o narrador, um personagem; a vítima irônica pode ser a personagem, o leitor, o próprio narrador; e o observador irônico pode ser o leitor, uma personagem, o narrador, uma platéia; enfim, os papéis são atribuídos de modo a realizar a expectativa da ironia, qual

seja, o dito pelo não dito. Essa dinâmica permite ao processo irônico enfocar a tudo e a todos quando necessário, ou seja, o aspecto ridículo pode ser trabalhado com toda a liberdade tanto na brevidade de uma piada quanto na extensão de um romance. Thomas Mann, em *Morte em Veneza*, dá-nos uma bela ilustração dessa troca de papéis: quando Aschenbach, escritor famoso que passava férias em Veneza, estava na sacada do hotel, um grupo de cantores ambulantes vem cantar para os hóspedes. O foco narrativo oferece-nos a visão do escritor, de cima da sacada, *superiormente* acomodado ante aqueles palhaços que trabalham para *agradar* os visitantes da cidade. Mas quando Aschenbach se aproxima do cantor para informar-se sobre o boato do cólera que molestava a cidade, a *superioridade* é invertida. O saber, agora, e, concomitantemente, o foco narrativo, pertence ao cantor, a ele atribuindo o domínio, o poder, a conscientização do real, e a narração deixa ao escritor o papel conferido inicialmente ao mambembe. A inversão irônica acontece com todo o jogo do saber, com todas as delícias do discurso narrativo, *tão somente* invertendo o papel da vítima irônica.

Esse exemplo de Mann também ilustra o segundo elemento característico da ironia, o **distanciamento do ironista**, que

necessariamente é desdobrado em duas instâncias: o narrador e o ironista. Mücke (1973) aproxima-se desse conceito ao relacionar o elemento do distanciamento (*detachment*) dentre as características da ironia. Esse distanciamento permite, ao ironista, olhar o fato, o acontecimento, o ocorrido, *do lado de fora*, como se fosse um espetáculo que se realiza ante seus olhos. Possibilita-lhe, também, um distanciamento emocional, uma ausência de comoção, uma não identificação com a situação vislumbrada, gerando a possibilidade de diversão pois, não havendo uma identificação, uma empatia com o aspecto ridículo do quadro, tudo se torna um grande espetáculo¹⁴. Cria-se, paradoxalmente, uma visão filosófica que se aproxima dos dizeres de Erasmo de Rotterdam (2000), na sua visão do homem como frágil animalzinho. Mas a separação de narrador e ironista é melhor perfilada no conceito *Kataskopos*, de Sá Rego: esse “observador distanciado, como um espectador desapaixonado, analisa não só o mundo a que se refere como também a sua própria obra literária, a sua própria visão de mundo” (p.45). Sá Rego inclui esse tipo de narrador dentre as principais características da sátira menipéia.

14. A citação de Baudelaire anteriormente destacada sintetiza muito bem este distanciamento ao referir-se ao ironista como “tão forte, tão inteligente, para quem uma parte das leis condicionais da humanidade, físicas e intelectuais, não existem mais!”.



Esta mesma perspectiva do olhar irônico para o qual sempre há um verso e um reverso, pode ser percebida na citação de G. Fava, *apud* Bougeois (1994, p.76), que muito bem ilustra tal conceito:

Alguma coisa ter-se-á atrapalhado no espelho do olho, pois vejo, infelizmente, quase sempre às avessas, o que faz com que as coisas mais sérias me pareçam muitas vezes infinitamente bufas, e inversamente, as coisas mais bufas infinitamente sérias.

Mesmo que alguns autores aproximem o poético do irônico, como Bourgeois, ao afirmar que a ironia “é, por natureza, da mesma essência que o ato poético”, acreditamos que há uma diferença que se transforma em substancial entre eles: o olhar. Se compararmos o olhar poético ao olhar irônico, veremos que o primeiro busca um novo sentido para o já cristalizado através do estranhamento, não haveria uma ruptura da ilusão, pois ele já estaria inserido nesta ilusão, aceitando-a e explorando-a nesta perspectiva, já que seus signos são definidos com a intenção de irromper uma forma, uma emoção, um estado na criação poética; já o segundo busca a ambigüidade para a ruptura da ilusão, esteja ela na vida ou na obra. Mesmo que, ao final, o resultado os aproxime como experiência estética.

Esse mesmo distanciamento irônico, agora na visão de Mücke (1973, p.36), poderia ser denotado em três aspectos: superioridade,

liberdade e divertimento. Como Deus, arquétipo do ironista, o homem assiste aos fatos sem incluir-se neles, como se fosse imune a todos os acontecimentos humanos, *apenas* iluminando as duas faces de um único ato, de um enunciado, de uma verdade, de um conceito, enfim, apontando o paradoxo do real e a ilusão do ficcional. Estamos, assim, às margens do conceito de perspectiva, para que possamos discorrer sobre a visão irônica. Ou, nos dizeres de Genette, estamos considerando a *focalização* da narrativa ou de uma enunciação.

Não estamos nos referindo a uma *simples focalização*, mas sim a um tipo de distanciamento que pressupõe o riso como expressão (sentença) da condição humana (“E esse riso é a explosão perpétua de sua cólera e de seu sofrimento” - Baudelaire), a uma focalização que imprime toda uma visão filosófica ao riso.

Esta consciência da escrita e da condição humana que tanta melancolia proporcionou aos românticos e aos simbolistas, para o autor contemporâneo é objeto de prazer. O individualismo um tanto quanto ingênuo do romantismo seria decorrência de perspectivas idealistas, que acentuavam as capacidades percepçionantes do sujeito, em desfavor de uma sujeição aos dados empíricos da realidade que ele próprio pretendia construir (Ferraz, p.77). Já para o pós-modernismo,

o individualismo, revelado na ficção do indivíduo criador, dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição de manifestos de imagens já existentes, pois a ironia teria um papel preponderante nesta reelaboração crítica (Hutcheon, 1991, p.21). O domínio e a conscientização do seu escrever permite-lhe uma sensação de prazer e de divertimento, sempre ressaltada pela crítica contemporânea. Busquemos Sartre com seu conceito de liberdade para delinear melhor esse prazer do escritor moderno. Para o francês, só existe liberdade a partir do momento em que o homem adquire a consciência de sua subjetividade perante si mesmo e perante o outro. O cogito de Descartes, para Sartre, é estendido ao outro, a todos os homens, pois essa seria a condição própria da existência. O homem só passa a existir a partir do momento em que se conscientiza de sua alteridade. Hoje, pós Foucault e Derrida, o homem torna-se fragmentado, resultante de uma ideologia e de um inconsciente, torna-se instrumento de manifestação da linguagem. Em uma época em que a razão ainda é a maior autoridade, mesmo que seja para fragmentar o real, é natural que seus mecanismos ou sua dinâmica seja almejada,



identificada e valorizada¹⁵. E a ironia talvez seja o elemento perfeito para esta percepção contemporânea.

Justamente esta focalização do distanciamento irônico é que permite ao escritor romper com a visão *realista* e com o compromisso da representação na arte, deixando-o livre para compor seu texto de modo lúdico, armando as artimanhas para seu leitor, relacionando elementos retóricos, construindo estruturas discursivas, enfim, vendo-se livre para o processo de criação.

E finalmente, quanto ao **desnível da enunciação**, se retomarmos o conceito primeiro de ironia, “dizer o contrário daquilo que se está pensando ou sentindo”, veremos que há um princípio basilar perpassando todas as concepções de ironia, seja ela uma figura ou uma estética: um conflito entre o dito e o não-dito, um *desnível* entre o enunciado e a enunciação, e não necessariamente o contrário. Ducrot¹⁶ define o falar irônico como:

um locutor L que apresente a enunciação como expressando a posição de um enunciador. Posição de que se sabe por outro lado que o locutor L não assume a responsabilidade, e, mais que isso, que ele a considera absurda. Mesmo sendo dado como o responsável pela enunciação, L não é assimilado a E, origem do ponto de vista expresso na enunciação. A distinção do locutor e do enunciador permite assim explicitar o aspecto paradoxal da ironia colocado em evidência por Berrendonner: de um lado, a posição absurdo é diretamente expressa (e não mais relatada) na

15. Conforme afirma Octavio Paz, “quando uma sociedade se corrompe, a primeira coisa que gangrena é a linguagem”.

16. Para Ducrot, o enunciado é considerado como a manifestação particular, como a ocorrência *hic et nunc* de uma frase.

enunciação irônica, e ao mesmo tempo ela não é atribuída a L, já que este só é responsável pelas palavras, sendo os pontos de vista manifestados nas palavras atribuídos a uma outra personagem, E. (p.198)

É óbvio que não estamos nos referindo ao significado do próprio enunciado ou do discurso, mas sim a um desnível no enunciado ou no discurso que acaba por gerar uma nova instância de significado, não necessariamente o contrário, mas obrigatoriamente um aspecto discorde, nascendo, muitas vezes, no espaço extradiegético do leitor virtual ou do enunciatário. Daí os termos *menção-eco*, *pausa*, quando algumas teorias sobre ironia tentam explicar seus efeitos. Enquanto na metáfora as duas figuras utilizadas no enunciado criam um significado conjunto na enunciação, na ironia, esta enunciação é dividida em duas visões: locutor e enunciador.

Essa dinâmica da ironia ocorre tanto no nível da sintaxe quanto no nível estrutural da narração. Se Ducrot sintetiza a ironia no enunciado (apesar de sua definição não ser a mesma que utilizamos aqui), acreditamos que Bakhtin, com sua definição de romance polifônico possa servir à ironia no discurso, em uma manifestação discursiva mais extensa. O discurso irônico, servindo-se dos enunciadores (da perspectiva, de acordo com Genette), constrói uma

polifonia de vozes, tal como podemos ler em excerto de Bakhtin (1997):

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. O objeto das aspirações do autor não é, em hipótese nenhuma, esse conjunto de idéias em si mesmo, como algo neutro e idêntico a si mesmo. Não, o objeto é precisamente a passagem do tema por muitas e diferentes vozes, a polifonia de princípio e, por assim dizer, irrevogável, e a dissonância do tema. (p.271)

Como em “O alienista”, o discurso dá voz a inúmeras personagens, ao médico e aos loucos, a ponto do discurso irônico jogar com os raciocínios: o entimema, raciocínio em dois movimentos característicos da lógica do louco, embasa a fala de Dr. Bacamarte, e o silogismo, raciocínio típico do normal, embasa a manifestação discursiva do louco. Os valores dos loucos tornam-se verdadeiros, e os dos normais tornam-se insanos, em um mundo polifônico que busca a resposta à questão do Dr. Bacamarte: quem é realmente louco?

Booth, em **A Rethoric of Irony**, discorre sobre o conflito de estilos, de crenças e de fatos, elucidando que tais manifestações no discurso, quando conscientes da parte do autor, são utilizados para a construção de uma ironia. A apresentação de estilos que se contrapõem auxiliam o escritor a compor uma outra visão, uma nova

visão necessariamente irônica. Novamente, o raciocínio tríplice é utilizado para compor uma ironia. Eça de Queiroz, em “O Mandarim”, oferece-nos um belo exemplo de conflito de estilos: a carta do general, com seu estilo rebuscado e repetitivo, quando contraposto com o discurso do narrador autodiegético que comenta essa carta, desenvolve toda uma visão irônica sobre um discurso oficial e banal e um discurso literário e criativo.

Deste modo, nossa análise pode abranger, em alguns momentos, a ironia desenvolvida no discurso da diegese, daí segmentada em: Ironia Verbal, se, no contexto ilocucional do mundo diegético, o ironista elaborar sua enunciação explorando a construção retórica, e Ironia Situacional se explorar elementos físicos e ambientais, externos ao enunciado. Em outros momentos, a ironia pode ser/estar instaurada na estruturação do texto, daí servimo-nos da terminologia de Duarte: se a ironia tiver como objetivo a valorização indireta de aspectos ou perspectivas, a ênfase a determinadas *verdades* e a crítica a desvios de normas sociais e estéticas, ou seja, preocupar-se com o enunciado, com a diegese, com o conteúdo do dito, estamos diante da Ironia Retórica; se a ironia amplia e complexifica o fingimento existente na ironia retórica, acrescentando-lhe uma

autoironia que é fruto de complexa consciência narrativa e em que o texto, ao invés de buscar afirmar-se como imitação do real, exhibe o seu fingimento, revelando o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem, então estamos diante da Ironia Romântica (*apud* Duarte, 1994, p.67)

Por um momento, tal procedimento pode parecer superficial, com todas essas teorias envolvidas que nem sempre poderão ser aprofundadas, mas acredito que seja necessária tal abrangência pois, como já afirmamos na Introdução, a teoria foi buscada à medida que a leitura da obra suscitava uma *sedimentação*.

Uma vez que a ironia caracteriza basicamente a visão do Autor, tentaremos mostrar que o discurso machadiano em **Memorial de Aires** caminha para um arrefecimento da ironia retórica ao aproximar o ironista do mundo, e também caminha para uma intensificação da ironia romântica, ao revelá-la como princípio de construção literária.

A um bruxo, com amor

Carlos Drummond de Andrade

*Em certa casa da Rua Cosme Velho
(que se abre no vazio)
venho visitar-te; e me recebes
na sala trastejada com simplicidade
onde pensamentos idos e vividos
perdem o amarelo
de novo interrogando o céu e a noite.*

*Outros leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro
Daí esse cansaço nos gestos e, filtrada,
uma luz que não vem de parte alguma
pois todos os castiçais*

Estão apagados.

*Contas a meia voz
maneiras de amar e de compor os ministérios
e deitá-los abaixo, entre malinas
e bruxelas.
Conheces a fundo
a geologia moral dos Lobo Neves
e essa espécie de olhos derramados
que não foram feitos para ciumentos.
E ficas mirando o ratinho meio cadáver
com a polida, minuciosa curiosidade
de quem saboreia por tabela
o prazer de Fortunato, vivisseccionista amador.
Olhas para a guerra, o murro, a facada
como para uma simples quebra da monotonia universal
e tens no rosto antigo
uma expressão a que não acho nome certo
(das sensações do mundo a mais sutil):
volúpia do aborrecimento?
ou, grande lascivo, do nada?
O vento que rola do Silvestre leva o diálogo,
e o mesmo som do relógio, lento, igual e seco,
tal um pigarro que parece vir do tempo da Stoltz e do gabinete Paraná,
mostra que os homens morreram.
A terra está nua deles.
Contudo, em longe recanto,
a ramagem começa a sussurrar alguma coisa
que não se entende logo
e parece a canção das manhãs novas.
Bem a distingo, ronda clara:
é Flora,
com olhos dotados de um mover particular*



*entre mavioso e pensativo;
Marcela, a rir com expressão cândida (e outra coisa);
Virgília,
cujos olhos dão a sensação singular de luz úmida;
Mariana, que os tem redondos e namorados;*

*e Sancha, de olhos intimativos;
e os grandes, de Capitu, abertos como a vaga do mar lá fora,
o mar que fala a mesma linguagem
obscura e nova de D. Severina
e das chinelinhas de alcova de Conceição.
A todas decifreste íris e braços
e delas disseste a razão última e refolhada
moça, flor mulher flor
canção de manhã nova...
E ao pé dessa música dissimulas (ou insinuas, quem sabe)
o turvo grunhir dos porcos, torça concentrada e filosófica
entre loucos que riem de ser loucos
e os que vão à Rua da Misericórdia e não a encontram.*

*O eflúvio da manhã,
quem o pede ao crepúsculo da tarde?
Uma presença, o clarineta,
vai pé ante pé procurar o remédio,
mas haverá remédio para existir
senão existir?
E, para os dias mais ásperos, além
da cocaína moral dos bons livros?
Que crime cometemos além de viver
e porventura o de amar
não se sabe a quem, mas amar?*

*Todos os cemitérios se parecem,
e não pousas em nenhum deles, mas onde a dúvida
apalpa o mármore da verdade, a descobrir
a fenda necessária;
onde o diabo joga dama com o destino,
estás sempre aí, bruxo alusivo e zombeteiro,
que revolves em mim tantos enigmas.*

*Um som remoto e brando
rompe em meio a embriões e ruínas,
eternas exéquias e aleluias eternas,
e chega ao despistamento de teu pencecê.
O estribeiro Oblivion
bate à porta e chama ao espetáculo
promovido para divertir o planeta Saturno.
Dás volta à chave,
envolves-te na capa,
e qual novo Ariel, sem mais resposta,
sais pela janela, dissolves-te no ar.*

3 O DISCURSO MACHADIANO

3.1 Prólogos e advertências: discurso crítico

Se percorrermos prólogos e advertências dos romances de Machado de Assis, encontramos a predominância da voz do Autor¹⁷. Machado se serve deles para introduzir a obra ao leitor, ou mesmo à crítica, como o faz em **Ressurreição**, ao justificar-se na primeira edição:

Ora pois, eu atrevo-me a dizer à boa e sisuda crítica, que este prólogo não se parece com esses prólogos. Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam, - em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços.(p.116)¹⁸

A postura do novo romancista (1872), aberto a críticas, reitera o comportamento do já conceituado crítico e cronista Machado de Assis. Essa preocupação em dominar um gênero ainda não trabalhado pelo escritor também se manifesta em sua incursão teatral. Na célebre correspondência trocada com Quintino Bocaiúva, Machado evidencia

¹⁷. O conceito do vocábulo Autor será por nós definido no decorrer deste capítulo, em franco diálogo com um artigo de Foucault.

¹⁸ Todas as citações dos romances e contos de Machado de Assis são retiradas da edição Aguilar (1992); as crônicas **Bons dias!** da edição da Unicamp; e as citações do **Memorial**, da Guarnier.

sua preocupação com a qualidade do escrito, sua abertura a críticas, revelando mesmo a clara visão que tem do gênero teatral. Contava ele então com 23 ou 24 anos. É óbvio que esta leitura pode ser retorcida; de viés, vê-se também a preocupação do autor para com a crítica, almejando um reconhecimento público. Essa inquietação repetir-se-á nos dizeres de **MPBC**, ou mesmo em **EJ**, mas não aparece em **Memorial de Aires**.

Naquele primeiro prefácio, a *advertência ao leitor* (é muito significativa a denominação dada ao prólogo) é extensa, com índices de leitura para a obra que se segue, com reflexões sobre a vaidade e a confiança; enfim, instaura-se um grande diálogo com a figura do leitor. Diverso dos prefácios românticos, em que escritores como Victor Hugo e Gonçalves Dias estruturam a futura leitura e difundem novas normas para criações literárias¹⁹, visando ao leitor e ao artista, como vimos acima no prefácio de **Ressurreição**, quando demonstra sua preocupação para com a crítica e sugere indícios para uma leitura possível.

Assim também Machado, ilustrando o seu tempo, apresenta o prefácio em **A mão e a luva**, no qual deixa claro ao leitor que o

¹⁹. Revista de Letras, "O romantismo através de prefácios", v.35, 1995, p.149 -160.



desenho de tais caracteres, - o de Guiomar, sobretudo, - foi o meu objeto principal, se não exclusivo,...(p.198). Sem nos estendermos na preocupação machadiana com o perfil, com o delineamento psicológico da personagem (tão bem explorado pela crítica de Lúcia Miguel-Pereira), vê-se a sugestão de Machado ao leitor, qual seja, volte sua leitura para Guiomar, leia-a, pois ela seria o objetivo principal do texto. Dentro da contemporaneidade de nossa leitura, ou mesmo considerando a própria postura machadiana nos prefácios subseqüentes, tal afirmação torna-se alvo de desconfiança.

Em crônica do dia 06/02/1889, em **Bons Dias!**, o Autor se põe a falar da folhinha de Ayer, um famoso almanaque da época, sobre a previsão (errônea) do tempo. Logo no princípio já acusa o leitor de sua incapacidade em perceber o embuste: '*Habent sua fata libelli*' (*Os livros têm seu destino*), trecho da citação de Horácio, '*Pro captu lectoris habent sua fata libelli*' (*A sorte dos livros depende da capacidade do leitor*). Emite, a partir de então, uma série de considerações a respeito dos xaropes que surgem nos tais almanaques. A aparição do xarope, o consumo crescente, o sucesso e o esquecimento. Serve-se, para isso, de expressões como: *Afligiam sem*

graça nem verdade; suas obras; A fama cresceu, a celebridade acendeu todas as suas luminárias; Chegou o apogeu; A antítese dos nomes era a primeira recomendação, estabelecendo uma analogia entre xarope (livro) e consumidor (leitor) como objeto de consumo; em outras palavras, o leitor consome uma variedade de obras literárias por não saber distinguir o ideal.²⁰

Esta incapacidade do leitor, pré-concebida pelo narrador, pode ser notada em alguns movimentos do discurso machadiano. A primeira, já muito explorada pelos críticos, dirige-se ao leitor para orientá-lo na leitura do enredo (da trama, da história), como em

MPBC:

Se o *leitor* ainda se lembra do capítulo XXIII, observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro; mas também há de reparar que desta vez acrescento-lhe um adjetivo-perpétuo. E Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos. (p.595)

A segunda consiste em elucidar as metáforas, ou na nomenclatura de Perelman (1996), são as metáforas construídas:

Nota que eu não faço do homem um simples veículo de Humanitas; não, ele é ao mesmo tempo veículo, cocheiro e passageiro; ele é o próprio Humanitas reduzido; daí a necessidade de adorar-se a si próprio. (MPBC, p.615)

²⁰. Machado de Assis, em crônica do dia 15/08/1876, informa: *só 30% dos indivíduos residentes podem ler ... desses uns 9% não têm letra de mão e 70% jazem em profunda ignorância.*

A terceira postura ante o leitor, principalmente em suas duas últimas obras, reduz-se ao silêncio:

Francamente, eu não gosto de *gente que venha adivinhando* e compondo um livro que está sendo escrito com método. (EJ, p.982)

Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou de aluguel; mas eu, *amigo*, eu sei como as cousas se passaram, e refiro-as tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção. (EJ, p.955)

Aliás, chama-nos a atenção o tratamento distinto que o narrador machadiano dirige ao leitor e à leitora. Ao primeiro, comenta os percursos do discurso, algumas anacronias; à segunda, detém-se na fábula do romance, em aspectos romanescos da história.

Talvez a leitora, no mesmo caso, ficasse aguardando o destino; mas a leitora, além de não crer (nem todos crêem) pode ser que não conte mais de 20 a 22 anos de idade, e terá a paciência de esperar. (EJ, p.960)

Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humanas. (MPBC, p.519)

Como Autor do final do século passado, parece estar a retratar uma ideologia: a discriminação feminina, pois enquanto para o sexo masculino o enfoque é pragmático, para o sexo feminino é romântico. Pode-se também detectar em tais passagens a preocupação com o público-alvo; as crônicas machadianas parecem confirmar tal observação, uma vez que elas se dirigem, em sua maior parte, à figura

do *leitor*, figura masculina. Paralelamente, pode-se justificar um mesmo movimento discursivo ora como percepção ou mesmo preocupação do Autor para com seu público, ora como uma grande manifestação (inconsciente) ideológica.

A partir de **Helena**, e posteriormente em **MPBC**, **QB** e **DC**, os diálogos de Machado estabelecidos com o leitor nos prefácios praticamente desaparecem, considerando a primeira edição das obras, retornando apenas em **Relíquias da casa velha**. Mesmo nos prefácios das terceiras edições de **MP** e **QB**, o escritor apenas responde sucintamente sugestões e críticas levantadas por terceiros²¹, não fornecendo mais índices de leitura; deixa que o leitor se entenda com o prólogo do defunto-autor, ou com o narrador que logo nas primeiras linhas de **QB** declara: *mas, em verdade, vos digo que pensava em outra cousa*. Tal postura torna-se significativa, uma vez que as indicações intertextuais ou considerações sobre a própria narração são agora atribuições do narrador, ou seja, encontram-se em um contexto ficcional. Enquanto alguns críticos desvinculam o editor do narrador nos prefácios de **EJ** e de **Memorial de Aires**, outros fundem a figura

²¹. Araripe Júnior comenta que "as mulheres do autor de QB são, em regras, incolores, sem expressão. O motivo deste defeito acha-se na estrutura do talento de que as imaginou". (p.281, *Obra crítica de Araripe Júnior*, v. IV) e Machado responde a esta crítica neste prefácio.



do Conselheiro à do editor. Melhor dizendo, a ambigüidade gerada pelos dois prefácios não permite que o leitor escolha entre a ficção e o real, prevalecendo o mundo da primeira se considerarmos o próprio editor uma criação machadiana (já que em **Memorial** o prefácio é assinado por **M. de A.** e, diga-se de passagem, um dos pseudônimos de Machado de Assis nos jornais da época); privilegiando o segundo se considerarmos os manuscritos como fontes documentais de uma realidade determinada. Nos dizeres de Ismael A. Cintra (1985), “o ‘real acontecido’ passa a ser medido pelo seu registro nos manuscritos do conselheiro, que, por sua vez, funcionam como matéria-prima do romance”. Ficção que embasa ficção em **EJ**. Ficção e *realidade* se mesclam nos prefácios de **EJ** e **Memorial**, deixando ao leitor a escolha da *verdade*. A figura do escritor, cada vez mais se cala nos prefácios de suas obras. Estas considerações estão baseadas nos prefácios dos romances, uma vez que os prólogos dos contos, talvez ironicamente, parecem-nos mais claros, mais objetivos, deixando entrever a preocupação do Autor em justificar os títulos de cada apanhado de contos, como se o leitor dos contos recorresse a eles apenas para *passar o tempo* (in ‘Advertência’, de **Várias Histórias**). Para Barreto Filho, o único prólogo não irônico seria o de **Páginas**



Recolhidas. As observações de época de Flora Süssekind (1990) corroboram a posição do Autor em seus prólogos:

A diferença básica, nessa época, era entre contos e novelas, de um lado, e romance, de outro, tomando-se por base a associação dos primeiros de um modo de representação literária mais ligado ao contemporâneo, às pessoas comuns, às coisas tidas como 'prováveis', e ao segundo de um caráter fabuloso ou de um deslocamento da ação para tempos passados, lugares longínquos. (p.165)

Na contemporaneidade da crítica, torna-se cada vez mais problemático considerar a figura do escritor a representação do indivíduo. Se em Genette a figura do escritor é arrefecida para que a construção do narrador se realize; se para W. Booth (1980) a figura do escritor é substituída pelo conceito de autor-implícito; se para Barthes (1971, p.12) “o escritor deixou de ser uma testemunha do universal para tornar-se uma consciência infeliz” e engajar-se na forma; se, como afirma Orlandi (1993, p.162), “o que o [sujeito] mantém em sua identidade não são, como já dissemos, os elementos diversos de seus conteúdos, de suas experiências diferentes de sentidos, nem sua configuração: é o seu estar no silêncio”; se para a Análise do Discurso (Brandão, 1995), o escritor nada mais seria do que *o sujeito* resultante das ideologias e das pulsões do seu inconsciente; em outras palavras, se o *eu* (forma-sujeito para Pêcheux) é um fenômeno da linguagem,

uma aparição sua e não seu centro ou órgão de apropriação (Foucault), torna-se inviável visualizar a figura do autor à do indivíduo nomeado. Leila Perrone-Moysés (1993) reflete bem sobre a problemática do *sujeito da escritura*: para ela, todas as ciências trabalham ou com o ego cartesiano, ou com o eu profundo da psicologia (p.47-48). Assim, poderia-se afirmar que a crítica contemporânea substitui o eu cartesiano pelo eu profundo da psicologia.

Foucault (1980), ao discutir a figura do autor, constrói a seguinte proposição: o *nome próprio* está para o *indivíduo nomeado*, assim como o *nome do autor* está para o *autor nomeado*, entendendo este último como aquilo a que se refere do autor.

Desse modo, quando nos referimos à figura do Autor, temos em mente o Machado de Assis escritor de crônicas, críticas, contos e romances. Esse Machado produtor de grandes discursos e gerador de inúmeros textos, literatura e fortuna crítica se misturam na composição do Autor.

Esse mesmo Autor que, nos prefácios de **EJ** e **Memorial**, serve-se da figura de um editor para apresentar suas obras. Os dois prefácios ironicamente dialogam entre si. Considerando Genette (1987, *apud* Ofir B. Aguiar), segundo o qual um prefácio alográfico é escrito por

um destinador distanciado do texto da obra escrita, um prefácio autográfico ou autoral é escrito pelo próprio autor do texto e um prefácio autoral, atribuído a uma personagem da ação. Assim, poderíamos classificar o prefácio de **EJ** como alográfico, mas ao lermos o de **Memorial**, deparamo-nos com um prefácio inicialmente também alográfico que se transforma ao final em um prefácio autoral. O Autor parece questionar a autoria. Como traço de modernidade, ou mesmo de pós-modernidade, a identificação de um escritor fragmenta-se na manifestação discursiva. A advertência de **Memorial** é iniciada com os seguintes dizeres: *Quem me leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras....* O pronome pessoal, utilizado como dativo ético ou partícula expletiva, de acordo com Maingueneau (1996, p.18), “manifesta uma espécie de excesso da enunciação sobre a sintaxe. Reservado à língua falada e às enunciações que exprimem acontecimentos extraordinários ou inesperados, o dativo ético é interpretado como uma operação de ‘testemunhança’ do co-enunciador.” Ou seja, a presença deste pronome sugere que o papel do leitor restrinja-se ao de espectador do espetáculo da representação. Ironicamente, o *editor* do prefácio dialoga com um prefácio anteriormente escrito por ele e destaca um trecho daquele para sua

argumentação. Além disso, o pronome *me* pode ser estendido à figura do suposto editor, ou se considerarmos os índices de subjetividade que aproximam a figura do editor à do narrador Conselheiro Aires, ou à do próprio escritor, ou à do Autor, poderíamos questionar sua função semântica contextualizada: será que o leitor leria *o* editor *na* reescrita da obra **EJ** ou leria *a* obra **EJ** do Conselheiro Aires? Este mesmo editor esclarece que a publicação de **Memorial** será possível *se for decotada de algumas circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões, mas que não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, - nem pachorra, nem habilidade.* Na leitura de D. C. Riedel (1983, p.13), “o narrador não é um pseudo-autor, Machado de Assis é quem assina a advertência com as suas iniciais de autor – M. de A. – remetendo o leitor ao prefácio de **EJ**.”

Contudo, se retomamos o prefácio de **EJ** após a leitura do de **Memorial**, lê-se sobre esta obra: *O sétimo trazia este título: Último ... A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, ... Era uma narrativa; ... Tal foi a razão de se publicar somente a narrativa.* Mesmo nesses pequenos fragmentos, e em todo o prefácio, em nenhum momento o *editor* declara ter

reelaborado o texto do Conselheiro Aires. Mas durante a leitura da obra, deparamo-nos com intrusões que remetem à sua figura. Na verdade, as vozes sugeridas nos prefácios em questão (ora do editor, ora do narrador-editor, ora do próprio Autor, mas nunca do protagonista) parecem estar construindo “um jogo da atribuição da autoria” (Guidin, p.98), que Bakhtin denomina “discurso polifônico”.

Assim estes prefácios perdem seu espaço como representação do real para tornarem-se espaço da ficção. Intradiegeticamente, este pseudo-editor discorre sobre a obra que o Conselheiro Aires deixou ao falecer: seus seis cadernos e o **Último**. Melhor dizendo, o discurso do editor desconsidera a figura do autor da obra, uma vez que a unidade e a resolução sugeridas pelo título **Último** (escolhido pelo escritor) são substituídas pela dualidade dos nomes bíblicos, **Esaú e Jacó**, selecionados por uma suposta menção de que o autor falecido teria feito quando ainda vivo. Extradiegeticamente, a finalização de um suposto último movimento da escrita é alterada por um episódio bíblico que remete a um início da humanidade (Sant’anna, 1989). As epígrafes de **Memorial de Aires** também remetem a um início e a um final das cantigas d’amigo, com excertos de D. Zorro, um dos primeiros a escrever cantiga d’amigo e D. Dinis, representante das

últimas canções. Como se o Autor quisesse reconsiderar o início e o final de seu processo de escrita, e não o atar das pontas de uma vida, como acontece em **DC**. Em **MPBC** o defunto-autor escreve sua obra com toda voluptuosidade, a ponto de Machado escrever no prólogo da terceira edição, ao comentar questões levantadas por Capistrano de Abreu e Macedo Soares: *Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e virá no prólogo dele que vai adiante)... Quanto ao segundo, assim se explicou o finado* Aliás, a forma pela qual o Autor se dirige ao defunto Brás Cubas corrobora a nossa visão sobre esta obra, qual seja, a personagem Brás Cubas seria um homem derrotado em alguns aspectos de sua vida, pois foi incapaz de conquistar Virgília, triunfar politicamente; o que o transforma é a visão irônica desenvolvida no discurso (distância temporal), na perspectiva sob a qual o narrador desenvolve seu discurso, mesmo se tratando de uma só figura: o narrador e a personagem Brás Cubas trabalhados na perspectiva irônica. É o que Ducrot determinaria como locutor (defunto-autor) e enunciador (perspectiva sob a qual se narra), aproximando-se da figura ideológica do Autor. Em **EJ**, o autor defunto nada pode fazer, nem mesmo intervir na alteração do título de sua obra. Os prefácios autorais deixam de existir para dar voz a um

destinador outro que o da ficção. O silêncio do escritor em seus últimos prefácios parece corroborar a idéia de que, para ele, a obra falaria por si mesma, atingindo a completitude possível da expressão através das imagens, do próprio discurso, não mais se preocupando com críticas e louvores. Não há mais necessidade de tantas intrusões e questionamentos do narrador, pois agora a escritura basta.

Nesta reflexão sobre a recepção e a produção dos prefácios, é peculiar percebermos que, à medida que se abandona um direcionamento, uma orientação de leitura para o leitor e uma postura estética para o crítico (vide 3.2), proporcionalmente o discurso fomenta a reflexão sobre o ato da escrita, recorrendo ao recurso irônico para exploração da verossimilhança e servindo-se da metalinguagem, elementos característicos da escrita moderna e da pós-moderna. A consciência crítica sobre o ato da escrita (pós-estruturalismo), que para nós pode também ser atribuída à visão irônica, e o grau de importância atribuído ao leitor na composição da obra (pós Estética da Recepção) permitem que Foucault afirme:

The author-function is therefore characteristic of the mode of existence, circulation, and functioning of certain discourses within a society. (p.148)

O autor-função possibilita que o discurso seja considerado tanto uma construção do Autor (*sujeito discursivo*) quanto uma do Leitor. Para a crítica contemporânea as formas de um discurso permitem que o autor-leitor crie sua leitura do mundo no jogo da linguagem e esperam que o leitor-autor desvende os códigos, acrescentando sua visão de mundo ao texto lido. O Mesmo só se completa com a existência do Outro, afirma a Análise do Discurso (via Benveniste). Cabe a cada indivíduo a inserção de sua individualidade para que um discurso qualquer se realize. A individualização do mundo contemporâneo manifesta-se intensamente nessa literatura e crítica de final do século XX. Se no final do século passado o autor *deixa* que o leitor perceba sua ironias construídas no discurso literário, no final deste século o autor *espera* que o leitor construa ironias em seu discurso literário, que o leitor interaja.

Esta *não condução* explícita do autor na leitura é endossada no corpo da narração de **EJ**, quando Aires sugere a Paulo: *Não vale a pena, moço; o que importa é que cada um tenha as suas idéias e se bata por elas, até que elas vençam. Agora que os outros as interpretem mal é cousa que não deve afligir o autor.* (p.1000)

Desse modo, o ponto de vista apresentado em **EJ** parece ser aquele praticado em **Memorial**, pois o Autor parece estar livre de qualquer opinião alheia, *limpo da companhia dos outros* (**M.A.**, p.50), brincando com seu fazer poético. A preocupação com a crítica ou com uma orientação de leitura não mais interessam tanto a Aires quanto ao Autor dos dois últimos romances. A ficcionalidade dos textos machadianos cede espaço para a *realidade da escritura*.

A primeira crítica publicada sobre **MPBC**, de acordo com Galante de Souza, um mês após a publicação da obra na forma de romance, assinado por D. Junio, na **Revista Ilustrada**, dia 15/01/1881, afirma:

As Memórias Póstumas, escritas com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, são mais uma prova interessante do seu engenho e um valioso mimo de humorismo. A obra é tudo, diz ele, esquivando-se a um prólogo; se te agradar, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote.

Eu, com certeza, não apanho o piparote.

Vê-se que a ironia e a própria intertextualidade do crítico remetem à figura de Machado. Parece-nos que o próprio Autor de **Memórias** escreve a primeira crítica em busca do reconhecimento público. O pseudônimo D. Junio, de acordo com Godim Fonseca, em **Biografia do jornalismo carioca**, é atribuído a um caricaturista da época

chamado Ângelo Agostini e amigo de Machado de Assis. Porém, a intertextualidade irônica expressa imprime à crítica um tom machadiano muito forte.

Aliás, a temática do reconhecimento público não só se manifesta nos primeiros prólogos, na primeira crítica às **MPBC**, mas também em contos como “Aurora sem dia” e “Um homem célebre”²². Em “Aurora sem dia”, Luís Tinoco, a personagem que almeja os louros, é definida como *aquele sonhador incorrigível tão desapegado da realidade da vida, acreditando não só nos seus grandes destinos, mas também na verossimilhança*²³ *de fazer da sua pena uma enxada* (**H.M-N**, p.226), índices que se espalham por todo o conto. É peculiar, neste conto, o título do primeiro poema publicado pela personagem: “Ela”; cotejando as publicações do escritor Machado de Assis, deparamo-nos com o nome de sua primeira publicação: “A ela”. Aqui enveredaríamos por uma peleja interminável, ou mesmo contraditória com o que foi afirmado até então. A nós, basta apontarmos tal *coincidência*. Quanto ao outro conto citado, “Um homem célebre”, Pestana, um famoso compositor de polcas, busca não o

22. Lúcia Miguel-Pereira (p.227, **M. Assis**) chama atenção para esse contos machadianos, além de “Cantiga de Esposais”, “Trio em Lá Menor” e “D. Benedita”, como exemplos do tema da perfeição.

23. Aqui a ironia machadiana destila seu veneno para a figura do editor e para a realidade do escritor, qual seja, a impossibilidade de um escritor sobreviver de suas publicações.

reconhecimento, mas a imortalidade dos clássicos. O compositor angustiado não é alvo das ironias do narrador. E no início da carreira, quando *ainda donzel inédito, recusou qualquer das denominações e guardou a polca; mas não tardou a imprimir as duas, com os títulos que ao editor parecessem mais atraentes ou apropriados. Assim se regulou pelo tempo adiante* (V. H., p.500). Marcos Valério Murad, em sua tese, **O palimpsesto machadiano**, comenta tal processo discursivo, qual seja, a afinidade do narrador para com a personagem como *simpatia*, implicando em uma concordância entre as visões da personagem e do narrador.

A visão pragmática do Autor parece compor seu conceito do sucesso, mas a ironia sobrepõe-lhe na afirmação de Brás Cubas:

Pareceu-me então (e peço perdão à crítica, se este meu juízo for temerário!) pareceu-me que ele tinha medo – não medo de mim, nem de si, nem do código, nem da consciência; tinha medo da opinião. (MPBC, p.612)

Já cerca de 25 anos após, declara em uma crítica intitulada “Antônio José”:

Seria lógico, seria bem deduzido da ação, mas não passaria de obra da crítica, inteiramente alheia à intenção do poeta, que achou no assunto uma farsa de tramóias e nada mais. (Relíquias da Casa Velha, p.733)

Ironicamente, o Autor constrói uma visão da crítica que comprova a posição do crítico Machado: a crítica literária deveria existir não como objeto de decifração ou de apropriação, de posse do crítico, mas sim como orientação para os escritos dos autores e para a seleção de obras aos leitores (Não é o que Machado, ou mesmo Pound, tenta executar como crítico?). Tal paradigma não constitui a crítica do final daquele século (e deste também), e Machado parece relegar a posição de crítico ao final de sua vida.

Em crítica de 08 de outubro de 1865 (então com 26 anos), em “O ideal de um crítico”, o Autor arrola algumas qualidades de um bom crítico: *ciência, consciência, coerência, independência, tolerância, perseverança, e urbanidade*. Discurso esse corroborado em uma carta de Machado de Assis a José de Alencar:

Confesso francamente que, começando os meus ensaios de crítica, fui movido pela idéia de contribuir com alguma cousa para a reforma do gosto, que se ia perdendo, e effectivamente se perdeu. (Carta de 29/02/1868)

Mas já não tão praticado em julho de 1882, no prefácio que o Autor escreve no lançamento do livro **Symphorias**, de Raimundo Correa:

Em vez de lhe dizer, desde logo, o que penso do poeta; com palavras que a incredulidade póde converter em puro obsequio litterario, antecipo uma pagina do livro; e, com essa outra malicia, dou-lhe a

melhor das opiniões, porque é impossível que o leitor não sinta.... destes versos do Dr. Raymundo Corrêa ...

... Em termos chãos, o dr. Raymundo Correa não dá ainda neste livro tudo o que se póde esperar do seu talento, mas dá muito mais do que dera antes; afirma-se, *toma lugar entre os primeiros da nova geração*. Estuda e trabalha. Dizem-me que compõe com grande facilidade, e, todavia, o livro não é sobejo, ao passo que os versos manifestam o labor de artista sincero e paciente, que não pensa no publico senão para respeitá-lo.

... Uma parte desta collecção é militante, não contemplativa, porque o Dr. Raymundo Correa, em politica, tem opiniões radicaes: é republicano e revolucionario. Creio que o artista ahi é menor e as idéas menos originaes; as apostrophes parecem-me mais violentas do que espontaeas, e o poeta mais agressivo do que apaixonado. *Note o leitor que não ponho em duvida a sinceridade dos sentimentos do Dr. Raymundo Correa*; limito-me a citar a fôrma lyrica e a expressão poetica; do mesmo modo que não desrespeito as suas convicções politicas, dizendo que uma parte, ao menos, do actual excesso ir-se-há com o tempo. (Críticas, p.915-6)

A reprodução de trechos tão longos se justificam por ilustrar a visão exposta em sua crítica, mas percebe-se uma postura bem diplomática, como sugerem os termos destacados. É importante também presenciarmos o amadurecimento do escritor nas palavras *do mesmo modo que não desrespeito as suas convicções políticas, dizendo que uma parte, ao menos, do actual excesso ir-se-há com o tempo*.

Uma nova postura do Autor vai sendo composta ao compararmos advertências, críticas e mesmo crônicas: o narrador machadiano gradativamente arrefece seu diálogo com o leitor-crítico ou com o crítico-leitor. O autor-função de Foucault é entregue à própria sorte.

3. 2. Metáfora e imagem

Entregues à própria sorte, as metáforas construídas pelo escritor são objeto de reflexão da fortuna crítica machadiana. Mesmo sendo constantes no discurso machadiano, somente a partir de **MPBC** suas analogias serão destacadas e elogiadas, a ponto de Eugênio Gomes afirmar que foi esse romance “o primeiro a receber aquele perigoso condimento, mas numa dose tão excessiva, que o tornou único, por esse ângulo, em nossa literatura de ficção” (**Prata de Casa**, p.97).

Na verdade, as construções metafóricas já acontecem nos romances da primeira fase. Definindo a metáfora em sentido lato, Walter de Castro, em **Metáforas Machadianas** (1978), elenca uma extensa variedade das metáforas utilizadas pelo escritor, sem qualquer preocupação estética, servindo-se das construções machadianas apenas para ilustrar sua reflexão sobre a metáfora, uma vez que seu conceito abarca o símile, a comparação, a analogia e outras figuras exploradas por Machado em concomitância com a figura estudada. Nesta pesquisa, Walter de Castro serve-se desde a crítica “Idéias sobre teatro”, perpassa os contos a partir de **Contos Fluminese**s, até chegar ao último romance **Memorial de Aires**.



Como podemos perceber nos exemplos abaixo, as metáforas machadianas são bem menos trabalhadas nos romances que antecedem a **MPBC**:

Acrescia que, voltando de uma longa e pitoresca viagem, trazia as algibeiras da memória (deixem passar a frase) cheias de vivas reminiscências. (**Contos Fluminenses**, “Linha reta e linha curva”, p.127)

O coronel-major piscou um dia os olhos ao Dr. Matos; ... e ambos foram repartir o pão das conjecturas com a esposa do advogado, senhora muito perspicaz nos namoros de salão. (**Helena**, p.240)

A partir da obra *autobiográfica* de Brás Cubas, as construções das metáforas tornam-se objeto de análise da crítica, mas com tal intensidade e constância que a simples referência à borboleta preta, ao emplastro, à idéia no trapézio (**MPBC**); aos olhos de ressaca, à vida como uma ópera (**DC**); à tabuleta nova (**EJ**), é suficiente para trazer à baila os episódios aos quais elas se referem.

Na metáfora da idéia fixa, o narrador afirma:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te. (**MPBC**, p.514-5)

Essa personificação da idéia, a que tantas vezes Machado iria recorrer, transforma o pensamento em algo concreto que acaba por ameaçar o

próprio homem, aquele que o criou; como a esfinge, torna-se uma ameaça para o ser humano, pois cabe a esse dominá-lo ou, então, sucumbir. A razão, traço diferenciador do humano, acaba por se tornar uma ameaça ao próprio ser²⁴.

Objeto de reflexão de grandes teóricos, necessário se faz retomarmos alguns conceitos que, em nossa opinião, melhor definem a metáfora. Perelman, em **Tratado da Argumentação** (1996), serve-se da definição da analogia para chegar à metáfora. Para ele, a analogia pode ser compreendida “como uma similitude de estruturas, cuja fórmula mais genérica seria: A está para B assim como C está para D” (p.424). Retomando o exemplo citado pelo autor:

Assim como os olhos dos morcegos são ofuscados pela luz do dia, a inteligência de nossa alma é ofuscada pelas coisas mais naturalmente eficientes. (p.424)

No exemplo acima, o conjunto dos termos A e B é denominado “tema”, pois nele repousa a conclusão (inteligência da alma, evidência) e o conjunto C e D, “foro”, que serve para estribar o raciocínio (olhos do morcego, luz do dia) (p.424).

Além disso, para haver analogia, tema e foro devem pertencer a

²⁴. Já Eugênio Gomes, comentando a mesma metáfora, afirma: “Note-se o contraste: a lépida idéia transforma-se na imagem petrificada de uma esfinge, mas não sem ter contribuído com as suas cabriolas de volatim, para renovar o estilo e torná-lo mais ágil.” (p.81, *Prata da Casa*)

áreas diferentes, o que também acontece na metáfora, ou seja, “transporta-se a significação própria de um nome para outra significação, que só lhe convém em virtude de uma comparação que existe na mente” (p.453). Melhor dizendo, para Perelman a metáfora poderia ser descrita “como uma analogia condensada, resultante da fusão de um elemento do foro com um elemento do tema” (p.453). Na metáfora da idéia fixa de Machado de Assis, o foro é constituído dos elementos *idéia e trapézio*, construindo a personificação da idéia ao colocá-la no lugar de um trapezista, e concluindo seu tema na fusão da manifestação discursiva da idéia, “Decifra-me ou devoro-te.”

Mesmo que J. Dubois, em **Retórica geral**, observe que Perelman “salienta especialmente o papel do raciocínio por analogia, o que o leva a debater o estatuto da metáfora” (p.21), com o que concordamos, a explanação de Perelman parece-nos mais elucidativa para a identificação da metáfora. Acresce a esta visão, o paralelo que Booth (1974) realiza entre a metáfora e a ironia:

...though both may be said to be in one sense ‘self-controverting’, the powerful shock of negative recognition essential to irony is secondary or muted or perhaps sometimes even non-existent in metaphor. (p.22)

The essential process, as most writers on metaphor have stressed, is addition or multiplication, not subtraction. (p.23)

O discurso machadiano realmente explora a construção da metáfora de modo intenso, sempre que possível retomando-a, comentando-a, trabalhando toda uma visão crítica, filosófica e/ou irônica do seu criador. Para Perelman, tal elaboração tem um nome: 'metáforas adormecidas' ('metáforas corrigidas' para Dubois). Enquanto a metáfora traz apenas a sugestão, a metáfora adormecida é explorada, muitas vezes, a partir da analogia, intensificando sua capacidade de persuasão. O que é endossado na seguinte construção machadiana:

Se o leitor ainda se lembra do capítulo XXIII, observará que é agora a segunda vez que eu comparo a vida a um enxurro; mas também há de reparar que desta vez acrescento-lhe um adjetivo-perpétuo. E Deus sabe a força de um adjetivo, principalmente em países novos e cálidos. (MPBC, p.595)

A conclusão, se há alguma no capítulo anterior, é que a opinião é uma boa solda das instituições. (MPBC, p. 612)

Uma das maneiras de despertar a metáfora seria a repetição de uma mesma expressão, uma vez no sentido metafórico, a outra no sentido próprio (Perelman, p.461), como o Autor faz com os dizeres da personagem Tristão (*Grande talento!*), ao ver Fidélia no passeio público.

Também no capítulo A ponta do nariz (MPBC), a metáfora do nariz é explorada não apenas como o faz o Dr. Pangloss, de Voltaire,

como uma mera futilidade: ironicamente, a existência do órgão seria apenas para suporte de óculos; para Brás Cubas, o nariz seria a *consciência sem remorsos*, seria o próprio hábito humano de se preocupar consigo mesmo, de se voltar a si próprio, afirmar suas crenças e valores negando o outro, seria a negação da alteridade, onde o eu só existe a partir do meu *nariz*, e não da minha relação com o outro²⁵.

Se nos concentrarmos na estruturação deste curto capítulo, de uma página apenas, veremos uma construção lógico-dedutiva, onde as duas premissas são: o faquir e a utilização da ponta do nariz como processo de concentração e como necessidade humana de contemplar o seu próprio nariz para se obter uma conclusão: o nariz é uma força capital que subordina a espécie ao indivíduo (MPBC, p.565). Mas para chegar à conclusão desejada, o narrador introduz outra metáfora machadiana: o chapeleiro e seus chapéus como símbolos das idéias do indivíduo, como crenças e idéias que são escolhidas e vestidas pelo homem²⁶, ou como na crônica do dia 26/01/1889, **Bons Dias**, onde a imagem do chapeleiro é trabalhada como sinônimo de quem produz

²⁵. Esta mesma metáfora é explorada no conto "O segredo do bonzo". Eugênio Gomes desenvolve um capítulo intitulado 'Voltaire e Machado de Assis', enfocando a influência de Voltaire no escritor brasileiro.

²⁶. O chapéu surge também no conto "Capítulo dos Chapéus", quando então torna-se sinônimo de aparência, representação social, metonímia do esposo da personagem principal e o próprio ser humano.

idéias, de um formador de opiniões. Tudo regado a muita ironia. Uma única metáfora utilizada para muitos temas.

Característica da escritura do Autor, as metáforas, ao longo de sua obra, tornam-se imagens preponderantes no discurso, preocupação de sua escritura, como se vê abaixo:

Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre; mas deixemos metáforas atrevidas e impróprias dos meus 15 anos. (DC, p.852)

Ao piano, entregue a si mesma, era capaz de não comer um dia inteiro. Há aí o seu tanto de exagerado, mas a hipérbole é deste mundo, e as orelhas da gente andam já tão entupidas que só à força de muita retórica se pode meter por elas um sopro de verdade! (EJ, cap.XXXI)

Vendo-vos este livro, para vos não vender mais coisa nenhuma; ou, se me permitis uma metáfora ao sabor do moderno gongorismo, abro-vos as portas dos meus tachos. (Notas Semanais, 1878, p.395)

Machado parece estar em busca constante da melhor *roupagem* para seu pensamento, fazendo de seu discurso uma constante reflexão sobre a própria escrita. Daí as repetições de metáforas, as interrupções à fábula dirigindo-se ao leitor; as digressões comentadas pelo narrador; as induções de leituras possíveis; as ambigüidades discursivas, dentre tantos outros processos do narrador machadiano, exaustivamente explorados pela crítica.

Esta leitura comum à crítica do texto machadiano faz com que Magalhães Júnior, já em 1955, preocupe-se em mostrar ineditismo em

seu estudo sobre as repetições de Machado, uma vez que Mário Matos já havia trabalhado com elas em **Machado de Assis: o homem e a obra**. Já Barreto Filho (1947, p.61) fala “da persistência dos motivos na obra machadiana, onde eles em geral são anunciados em crônicas ou em tentativas frustadas, até se revestirem da forma amadurecida e definitiva que a sua pertinácia acabava por lhes conferir”; para Eugênio Gomes a repetição das próprias metáforas em **MPBC** constituiria um “golpe fatal para a vitalidade e a frescura original de uma metáfora” (p.98)²⁷, mesmo acreditando que o uso da metáfora seja, para Machado, uma maneira de “melhorar os seus processos artísticos ..., que disfarçava a impotência do romancista para as construções abstratas de conteúdo filosófico” (**Prata da Casa**, p.97).

A constância das repetições machadianas e a persistência da crítica em comentá-las fazem com que surja uma espécie de *mundo machadiano*, onde a simples referência aos olhos de ressaca, à possível traição de Capitu, ao comportamento *politicamente incorreto* de Brás Cubas, dentre tantos outros elementos recorrentes, possibilite uma pseudo-familiarização com o universo machadiano.

²⁷. É significativo que no ensaio deste crítico, “Metáforas de MA”, haja considerações sobre **MPBC**, **QB**, **DC** e **EJ**, mas nada comente sobre as metáforas de **Memorial**.

Marcos Valério Murad, em sua tese **O palimpsesto machadiano**, parece compor com maestria este universo mental²⁸ englobando Autor e leitores machadianos. Servindo-se do conceito greimasiano de isotopia, deferido como decorrência de categorias sêmicas, quer sejam estas temáticas (ou abstratas) ou figurativas (p.85), Murad destaca algumas delas para tentar compor a mundividência do Autor. Parte da isotopia e chega ao conceito da isotopia conotada, a fim de descrever valores possíveis de Machado, tais como a passividade masculina, a manipulação artilosa feminina, a posição favorável ou crítica endossada pelo narrador ante algumas personagens (via focalização), a aguda valorização estética, ou mesmo a reflexão sobre a própria criação literária, recorrendo a comparações de temas comuns pinçados desde o início até o final da obra de Machado de Assis.

Porquanto no leitor machadiano cria-se um universo mental²⁹ onde personagens, obras, narrador e Autor convivem em uma dialética constante. Sua obra, em alguns momentos, parece ter sido programada ou traçada pelo Autor. Apesar da fragilidade da asserção e do relativo

²⁸ Eugênio Gomes fala de uma 'realidade mental' criada pela metáfora do texto machadiano, fazendo com que "pareça ou passe a prevalecer sobre o real". (Prata da Casa, p.82)

²⁹ Este universo ficcional é também muito bem composto por Manuel de Barros, poeta matogrossense, que cria todo um novo paradigma, explorando o mundo minimalista dos insetos na natureza como um simulacro do real.



silêncio da crítica machadiana a esse respeito, deixemos o próprio texto falar:

Uma flor, o Quincas Borba. ... Tinha gabo o traquinas, e gravidade, certa magnificência nas atitudes, nos maneios. Quem diria que... Suspendamos a pena; não adiantemos os sucessos. (MPBC, p.532)

Note-se que eu estava em Veneza, ainda recendente aos versos de Lord Byron; lá estava, mergulhado em pleno sonho, revivendo o pretérito, crendo-me na *Sereníssima República*. (MPBC, p.544)

Deus me livre de contar a história do Quincas Borba, que aliás ouvi toda naquela triste ocasião, uma história longa, complicada, mas interessante. (MPBC, p.610)

Vê V. que, se se lembra dos amigos, o correio não o deixa mal, e é pontual transmissor das suas memórias. Oxalá faça o mesmo com o livro que ora lhe envio, **Papéis avulsos**, em que há, nas notas, alguma coisa concernente a um episódio do nosso passado: a *Época*.

Não é propriamente uma reunião de escritos esparsos, porque tudo o que ali está (exceto justamente a *Chinela turca*) foi escrito com o fim especial de fazer parte de um livro. Você me dirá o que ele vale. (Carta a Joaquim Nabuco)

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*. (Prefácio de EJ)

Além desta relevância de imagens, a prática se repete também na criação de seus *cadernos*. No que diz respeito à nota do prefácio, é mister considerarmos que Machado havia escrito, até então, sete romances, sendo que **Esaú e Jacó** foi apresentado primeiramente para o editor com o título **O Último**; mas no mesmo prefácio o número sete, anteriormente à correção do Autor, era número dez. Enquanto em

Guimarães Rosa as coincidências numéricas (simetrias) são justificadas misticamente (tal como em “O Recado do morro”, com as sete propriedades correspondendo aos sete planetas), transformando sua escritura em uma grande criação simbólica; ou em Graciliano Ramos, com os treze capítulos de **Vidas secas** que estabelecem relação entre si, auxiliando na macroestrutura; em Machado de Assis tal simetria não se completa, nem mesmo para a criação de símbolos. As marcas enunciativas que por vezes são introduzidas não se confirmam no transcorrer do discurso machadiano, parecem ser intencionalmente apagadas.

Este universo mental também é reforçado pela aparição de algumas personagens em mais de uma obra, como, por exemplo, Quincas Borba e o Conselheiro Aires e também composto pela construção espacial, que sempre remetem ao Rio de Janeiro daquele final de século. Há até mesmo uma publicação de Aline Carrer, **Rio de Assis** (1999), na qual a autora reúne mais de 200 fotos da cidade e trechos da obra machadiana para ilustrá-la.

Após esta longa digressão, voltemos às imagens. Reflexão sempre presente nos textos machadianos, a linha divisória entre ficção

e realidade é rompida pelo narrador machadiano, sem quebra da ficcionalidade, como podemos recordar em um trecho de **MPBC**:

A razão é que, ao contrário de uma velha fórmula absurda, não é a letra que mata; a letra dá vida; o espírito é que é objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e consequentemente de luta e de morte. (p.622)

Conforme comenta J. A. Barbosa sobre **MPBC**, “Digerido pela natureza, mas uma natureza ‘caprichosa’ que inclui a volubilidade da história, e não somente a natureza espetáculo e positiva do paradigma romântico, o narrador pode entregar-se à ‘voluptuosidade do nada’ através do delírio, da sandice ou do sonho, tecidos pela ‘agulha da imaginação’. A mesma agulha que ao delírio, à sandice, e ao sonho acrescenta agora um outro tecido: o próprio texto que se constrói a partir da volúpia lasciva do nada.” (p.152) Ou em um excerto de um belo conto, “Trio em lá menor”,

Maria Regina viu dentro de si a estrela dupla e única. Separadas, valiam bastante; juntas, davam um astro esplêndido. E ela queria o astro esplêndido. Quando abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou.

No muro da chácara viu então uma cousa parecida com dous olhos de gato. A princípio teve medo, mas advertiu logo que não era mais que a reprodução externa dos dous astros que ela vira em si mesma e que tinham ficado impressos na retina. A retina desta moça fazia refletir cá fora todas as suas imaginações. (**Várias Histórias**, p.524)

Enquanto em **MPBC** (1880) o Autor faz asserções acerca de razão *versus* espírito, em linguagem denotativa, atribuindo à palavra (*letra*) o poder da vida, no conto machadiano de 1896 há um belo contar do fazer poético. Maria Regina, protagonista, almeja o *astro esplêndido*, mas a impossibilidade de alcançá-lo ou de produzi-lo em sua mente, faz com que se decepcione com a criação (dela ou de Deus?). Volta-se então para o mundo real e percebe que pode reproduzir as duas estrelas (na narrativa, corresponderiam aos dois pretendentes de Maria Regina) nas coisas da terra, graças à retina de seus olhos. No decorrer da leitura, as figuras reveladas pelo fazer poético sofrem uma transposição semântica. A personagem, seus olhos, o céu, as estrelas deixam de ser meros signos referenciais do mundo verossímil do conto para estabelecerem um novo campo semântico, qual seja, a criação poética. Imagens, figuras, signos, os elementos de composição da verossimilhança recuperam uma significação preexistente no discurso. A alegoria faz-se presente no discurso machadiano, e o leitor deve buscar seu sentido primeiro nas imagens que irrompem em sua construção.

Machado, principalmente em **Memorial**, parece servir-se intensamente das imagens para a construção de símbolos e alegorias.

Enquanto em **MPBC**, o *ingénu* Quincas Borba constrói seu ridicularizado discurso calcado nas imagens,

Pode-se, por imagem, disse ele, atribuir ao teu criado a mania do ateniense, mas imagens não são idéias nem observações tomadas à natureza. (p.637)

E então notou as partes mais salientes, as belas imagens, os argumentos fortes, com esse comedimento de louvar que tão bem fica a um grande filósofo... (p.627)

Em **DC**, o narrador declara:

Neste particular, a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo a cavalo de Alexandre; mas deixemos metáforas atrevidas e impróprias dos meus quinze anos. (p.852)

Releve-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar.

E em **EJ** lemos:

Poetas de um e outro regímen tiraram imagem do fato para cantarem a alegria e a melancolia do mundo. (**EJ**, p.1037)

Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! (p.966)

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. (p.982)

Todas essas citações, apesar de se apresentarem em contextos diferentes, têm um ponto comum: a clara reflexão do Autor sobre a sua criação, sobre os seus escritos. Questiona o valor das imagens

(ainda em **MPBC**), dialogando com o leitor sobre a construção da obra como algo lúdico, onde o escuro da obra não pode (ou não deve?) ser vislumbrado pelo leitor, uma vez que o jogo da leitura não mais deve conter os diagramas. Conforme o próprio narrador conclui no parágrafo, *Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo.* (EJ, p.966)

Essas *desconsiderações* para com as metáforas poderiam ser relevadas, se considerássemos o próprio discurso irônico machadiano, que, em inúmeras manifestações discursivas nega o próprio dizer³⁰. Ao percorrermos as obras de Machado, veremos que há, realmente, uma desaceleração na produção de metáforas. Percebe-se que, a partir de **Esaú e Jacó**, as metáforas vão sendo substituídas pelo que Machado denomina *símbolo, imagem e processo sugestivo*. Melhor dizendo, o não-dito é expresso através de imagens que passam a construir as alegorias e símbolos do texto.

João Adolfo Hansen, em **Alegoria**, afirma que a alegoria

³⁰. De acordo com Alcides Maia (1949), "uma das asserções correntes na crítica hostil a Machado de Assis é a de pretensa tibiez de análise, de condenável fraqueza, quasi de covardia literária." (p.89)



recorre a uma série de imagens para expressar um pensamento. Considerada um procedimento intencional do autor do discurso (p.2), o sentido primeiro dela é tido como 'preexistente nas coisas'.

Em crônica do dia 06 de novembro de 1892, Machado de Assis, ao comentar sobre o edifício da igreja matriz da Glória, em que ao *templo grego* foi acrescentado *uma torre no meio*, declara:

Olhei, parei e fiquei a olhar. Entrei a cogitar se aquele ajuntamento híbrido não será antes um símbolo. ... Não há ali só um sino para repicar aos domingos e dias santos, com a fronta dos pagãos de Atenas e dos cristãos de Paris, - há talvez uma página de psicologia social e política (p.557)

Ilustra-se os dizeres de João Adolfo Hansen. E mais tarde, ao transcorrer da crônica:

A nossa independência política, que os poetas e oradores, até 1864, chamavam **Grito de Ipiranga**, não se pode negar que era um belo templo grego. O tratado que veio depois, com algumas de suas cláusulas, e o seu imperador honorário, além do efetivo, poderá ser comparado à torre da matriz da Glória? (p.557-8)³¹

Nessa analogia do Autor, o templo grego adquire uma conotação do novo, da independência, enquanto a torre expressa a idéia do agregado, do *caráter popular* e do *estado social* regidos pelo *voto das irmandades*. Para expressar um posicionamento, o escritor apropria-se

³¹. O assunto da Torre da Glória é motivo de conversa entre Aires e Fidélia, como veremos posteriormente.

da imagem concreta da Igreja da Glória. Aliás, esse mecanismo de criação é explicitado na própria crônica:

Sempre que entrevejo uma idéia, uma significação oculta em qualquer objeto, fico a tal ponto absorto, que sou capaz de passar uma semana sem comer³².

Esse raciocínio analógico que Machado confessa praticar nessa crônica é uma constante em sua obra, como no episódio dos leiteiros da tabuleta, em que o elemento concreto representa ou, para usar o termo do escritor, simboliza a instabilidade política da época republicana em **Esaú e Jacó**. Como ilustra outra crônica, de 23/08/1986, não bastassem as metáforas, agora são explorados os símbolos e imagens, em um jogo em que o real e a imaginação se completam, onde o primeiro está a serviço da segunda, ou será vice-versa?

O intróito da crônica é *Contrastes da vida, que são as obras de imaginação ao pé de vós!* (p.725). Questionando a instabilidade financeira do país, o Autor recorre à sua imaginação e utiliza um elemento real, o nicho de São João, da igreja, para comparar a condição humana à condição animal:

³². Este mesmo posicionamento ante a idéia na criação artística aparece em *Dom Casmurro*, nos seguintes dizeres: "Você não sabe como fico quando rumino..."

Que vi, então, leitor amigo? Na igreja da Cruz dos Militares, dentro do nicho de S. João, estavam três pombas. Uma pousava na cabeça do apóstolo, outra na cabeça da águia, outra no livro aberto.

... Nenhuma daquelas pombas pensa no câmbio, nem na baixa, nem no que há de vestir, nem no que há de comer. Eis ali a verdadeira gente cristã, eis o sermão da montanha, a dous passos dos bancos, às próprias barbas destas casas de cambistas que me enchem de inveja. ...

... Na rua tornei a erguer os olhos às pombas. Só vi uma, pousada no livro. Que tens tu? perguntei-lhe cá de baixo, por um modo sugestivo. ... E a pomba, pelo mesmo processo sugestivo:

– Que tenho eu com remédios, homem de pouca fé? O ar e o mato são as minhas boticas. (p.726-7)³³

A presença dos pássaros, símbolos da paz no nicho de S. João (o autor de Evangelho mais simbólico, mais desvinculado do aspecto histórico e católico), a águia (símbolo de acuidade visual, sentido etimológico de Aguiar e Aires), e o livro (símbolo da sabedoria e do conhecimento), no alto da igreja, próximo ao céu, fornece-nos uma simbologia que, por si só, irradia toda uma visão machadiana. Como se o nicho e as pombas estivessem a dizer: acima de qualquer problema mundano, encontra-se o enigma da existência, a visão aguda e o conhecimento; mas a resposta para tal enigma é sinalizada ao final da crônica, quando a última pomba pousa no livro e ela estabelece um

³³. Este trecho ironicamente dialoga com uma passagem bíblica, S. Mateus, 6, 24 -34.



diálogo com o cronista, através do que Machado denomina *processo sugestivo*³⁴.

Estamos a fazer considerações que esbarram no conceito do fantástico, onde o inverossímil é diluído em um *processo sugestivo* que permite a uma pomba expressar uma reflexão irônica do Autor, sintetizada em uma frase: só mesmo sendo um animal para termos uma alma cristã, para conseguirmos ficar imunes às intempéries da vida. Todos estes símbolos e metáforas explorados, talvez possam ser melhor considerados se recuperarmos trecho de uma outra crônica de Machado, em **Bons dias**, de 21/01/1889:

Ninguém sabe o que sou quando rumino. Posso dizer, sem medo de errar, que rumino muito melhor do que falo. A palestra é uma espécie de peneira, por onde a idéia sai com dificuldade, creio que mais fina, mas muito menos sincera. Ruminando, a idéia fica íntegra e livre. Sou mais profundo ruminando; e mais elevado também.

Estamos em 1889 e o Autor já havia lançado obras como **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, **Papéis Avulsos** e **Histórias sem data**. O conflito da criação perdura: a (in)capacidade de se expressar. O pensamento parece atingir tal intensidade que as palavras seriam insuficientes para a expressão de todo um ruminar. E será justamente

³⁴. O Autor, em crônica de 15/12/1895, afirma: *Tudo é sugestivo neste mundo*. (p.62)



esta tensão, característica de todo grande criador, que possibilitará a alteração no discurso machadiano, da metáfora para a imagem.

Não mais as personagens são desmascaradas pelo narrador irônico, revelando a dicotomia do ser e do parecer. A partir de **EJ**, as personagens começam a ser apresentadas pelo narrador em consonância com o seu ser, pois suas ações são muitas vezes apenas comentadas, não desveladas. Nos comentários do narrador, não há uma negação tão intensa, não há um contraste intenso entre pensamento-ação, ele *apenas* reitera a relação de uma suposta concordância entre intenção e ação.

Se em **MPBC** o defunto-autor se propõe a mostrar *tudo* ao crítico,

As letras são menores, como se fosse um bilhete para o crítico: seria o próprio autor – não mais implícito, mas o explícito. A interpretação que o próprio 'autor' dá à frase anteriormente citada. 'Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias 'seria'. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo! (p.627)

em **D. Casmurro** a metáfora da ópera é descrita como uma *luta entre o tenor e o barítono pelo soprano* (p.817), explorada para revelar os bastidores desta criação ao leitor, a fim de que possa entender a razão

da existência³⁵. Já em **Esaú e Jacó** o narrador aconselha que se fique na platéia, mesmo *entre um ato e outro* (título do capítulo):

Cá dentro preparam a cena, e os artistas mudam de roupa. Não vás lá; deixa que a dama, no camarim, ria com os seus amigos o que chorou cá fora com os espectadores. Quanto ao jardim que se está fazendo, não te exponhas a vê-lo pelas costas; é pura lona velha sem pintura, porque só a parte do espectador é que tem verdes e flores. Deixa-te estar cá fora no camarote desta senhora. (p.1003)

Ontologicamente, o narrador estaria sugerindo uma mudança de visão e de papel na ópera da vida; metalingüisticamente, este mesmo narrador estaria a deixar o leitor na platéia, não mais fornecendo libreto ou diagramas para a compreensão de sua ópera-texto, deixando que o autor ria com seus amigos nos bastidores da escrita. Assim a própria poética implícita de Machado justificaria a escritura do **Memorial de Aires**. Mas como ler uma obra com tão poucos diagramas, onde o próprio Autor nos deixa sentados para assistir a mais uma ópera-espetáculo?

3.3. O narrador irônico

A obra de Machado de Assis, que há um século vem sendo estudada, tem um ponto comum em todas as análises: seu narrador

³⁵ Barreto Filho credita a isotopia do teatro, do "revelar os bastidores e criticar a própria montagem" ao "vício" teatral de Machado. (p.56, *Introdução a M.A.*)



irônico. Atribuído muitas vezes em razão do pessimismo, outras vezes ao ceticismo³⁶, ou mesmo à ambigüidade, o narrador machadiano tornou-se prisioneiro de uma visão pré-determinada. Referir-se a ele significa falar, obrigatoriamente, no narrador que se otimiza em MPBC.

No texto de Alcides Maya, **Machado de Assis: algumas notas sobre o *humour***, quando o pessimismo de Machado é pela primeira vez apontado, lê-se que “ele [o pessimismo] tem um timbre novo, - filosofia de supremo desengano, em que a dúvida é menos que dúvida, pois desaparece na certeza do irreparável” (p.39). Tal parecer se justifica se considerarmos que o texto, escrito em 1942, carrega um tom de romantismo para nossa contemporaneidade, como se pode perceber nos exemplos a seguir: “o verdadeiro humorista sofre, e só quando intensamente sofre pode ser grande humorista” (p.19), ou em

O Humour é a dúvida, é Satan predominado, é o acento de revolta na gargalha estridente, simbolicamente pungitivo de Mefisto, o divino rebelde, o supremo melancólico, a desafiar, da treva onde sofre, a criação imperfeita, ora com desabaladas sátiras de réprobo, ora com transcendentis raciocínios de céptico elegante...(p.27)

Para Sá Rego (1989), haveria uma visão simplista por parte da crítica brasileira ao aproximar o pessimismo e a filosofia social de

³⁶. “Le scepticisme est, si l’on peut dire, immobile; il stérilise aussi bien la pensée que l’action... Or l’ironie est le mouvement même ... d’une double négation jaillit l’affirmation non d’un objet ou d’une idée mais de l’éminente valeur de l’acte négateur et du sujet qui l’accomplit (Bourgeois, *apud* Ferraz).

Schopenhauer e as opiniões de Machado sobre a humanidade, a história e a sociedade (p.128). Para este crítico, a visão do Autor brasileiro seria ambígua, pois seus textos permitem uma leitura *séria* e outra *cômica*.

Lendo Benedito Nunes (1993), em um artigo intitulado “Machado de Assis e a filosofia”, depara-se com as asserções: “o pessimismo se concilia com o humor através do ceticismo em relação ao qual é compatível nesse plano não sistemático” (p.137), mas logo a seguir Nunes esclarece o sentido de ceticismo: “A razão cética é a razão da dúvida permanente ou provisória relativamente ao conhecimento objetivo ou verdadeiro do real” (p.137), fazendo o seguinte comentário sobre o narrador machadiano:

Ousaria afirmar que a razão cética, modalizada ludicamente dentro da compreensão humorística do mundo, é, pelo menos, o foco mais incisivo do pensamento ficcional de Machado de Assis. Ele se projeta na forma de seu discurso narrativo, na posição do narrador e na composição temática dos enredos. (p.138)

Ou como define o próprio Autor em crônicas de **A Semana** e de **Bons dias!**,

Não achareis linha céptica nestas minhas conversações dominicais. Se destes com alguma que se possa dizer pessimista, adverte que nada há mais oposto ao cepticismo. Achar que uma cousa é ruim, não duvidar dela, mas afirmá-la.

Contudo, surge uma dúvida. Hão de ter notado que eu sou o homem mais cheio de dúvidas que há no mundo. (22/03/1889, p.182)

Esta visão cética (no sentido de ambígua), em nossa concepção, é consequência da própria ironia. É a ironia, e não o ceticismo, que distancia o observador do objeto observado para que ele perceba melhor, isto é, para que ele consiga observar o acontecimento sem um envolvimento emocional, pois só assim poderia se aproximar do *real* (no capítulo Pressupostos teóricos discorremos sobre o *elemento do distanciamento*, gerador de liberdade, superioridade e divertimento).

Este olhar irônico, que considera as dualidades da vida, ou as duas versões de um fato, é peculiar ao narrador irônico e, principalmente, ao machadiano de **MPBC**:

Uma parcela de mim mesmo dizia que sim, que uma esposa formosa e uma disposição política eram bens dignos de apreço; outra dizia que não; e a morte de minha mãe me aparecia como exemplo da fragilidade das cousas, das afeições, da família... (p.548)

Ou em crônica de 16/07/1893:

Como é que minha consciência se pôde dividir em duas, é que não atino; há aí um curioso fenômeno para os estudiosos. Mas a verdade é que eu era um casal de burros. (P:327)

Mesmo na denominação dos capítulos, um subsequente ao outro: Triste, mas curto, e a seguir: Curto, mas alegre, depara-se com esta duplicidade intensa e extensivamente apontada no discurso machadiano.

Sempre que se trabalha com este Autor, seu narrador, responsável por este discurso ambíguo e irônico, é recuperado, podendo mesmo ser identificado como narrador machadiano “tradicional”. É ele quem explora a dualidade diegética, gerando a ironia retórica, e também a discursiva, gerando a ironia romântica. Deste modo, vemos os textos machadianos serem lidos ora como obras que privilegiam o contexto social (daí a ironia retórica que se volta para as críticas sociológica e psicológica; e também para críticas social, filosófica, humana), ora como obras que privilegiam o discurso literário (daí a ironia romântica que justifica as alterações estruturais do romance, as ambigüidades discursivas, os estudos narratológicos).

Assim, além das isotopias comuns ao discurso, haveria também um dizer comum a ele, a ponto de Guidin (2000, p.98) afirmar que “havia de certa forma em Brás Cubas uma concepção simbólica de narrador e de texto que desapareceu com a entrada do escritor na melancolia da velhice”. Mas optamos por denominar este narrador de “tradicional” por estarmos nos referindo tão-somente ao discurso, mesmo que em muitos momentos eles, narrador “tradicional” e narrador de Memorial de Aires, sejam o mesmo.



Na visão irônica, esteja ela em qualquer um dos *dois narradores*, acontece o *verdadeiro conceito de eternidade*: tudo se repete na história da Humanidade. Negando a visão hegeliana da evolução histórica, o narrador machadiano não acredita em uma mudança, em uma síntese do vivido para uma possível melhoria. Assim, concordando com Erasmo de Rotterdan (2000, p.33), quando afirma que “a natureza, que em muitas coisas é mais madrasta do que mãe”, o narrador também atribui a infelicidade humana à Natureza: *Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga*. O homem, montado em um hipopótamo, símbolo, no Antigo Testamento, da força bruta que Deus subjuga mas que o homem é incapaz de domesticar³⁷, seria incapaz de qualquer transformação. Somente o ser irônico, capaz de domar essa força bruta, consegue observar acima do tempo e divertir-se ante o visto:

Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, _ de um riso descompassado e idiota. (p.523)

Mas no percurso do Autor, este riso acaba por se transformar. Este riso da ironia retórica que propiciara a teoria do medalhão, o emplastro, a teoria das janelas, é amenizado e o gozo da ironia

³⁷. *Apud* Dicionário de Símbolos



romântica volta-se mais intensamente para o tecer da narração, sem se preocupar com um discurso crítico, moralizante, ou mesmo delator de um contexto social e humano.

B. Nunes (1993), ao comentar o capítulo O delírio, reflete:

Dir-se-ia que o pensamento ficcional de Machado, quer tanto ao conhecimento da Natureza, quer quanto ao conhecimento do mundo humano, tendeu para o ficcionalismo pós-schopenhauriano, antimetafísico, isto é, para uma consideração valorativa, axiológica da verdade, como ficção útil, exigida pelos nossos interesses práticos e instintos vitais, e que assim não tem, segundo o exprimiu Nietzsche, a sua antítese no erro, “mas que é, nos casos mais fundamentais, tão-só a relação de uns erros relativamente a outros”. (p.140)

Para Nietzsche, a verdade seria

Uma multidão movente de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em resumo, um conjunto de relações humanas poeticamente e retoricamente erguidas, transpostas, enfeitadas, e que depois de um longo uso parecem a um povo firmes, canônicas, e constringedoras: as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, moedas que perderam o seu cunho e que a partir de então entram em consideração já não como moedas, mas apenas como metal. (*apud* Pimenta, 2000, p.75)

Aquela verdade a qual se tentava desvelar, como em “A cartomante”,

Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela; era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femmina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. (p.479)

Agora em **Memorial de Aires** a verdade parece estar diluída no ficcional, já que ela seria apenas ilusão, equiparando-se à ficção:

la nessas conjecturas, em direção à Escola Politécnica, e vi-o passar por mim, cabisbaixo, não sei se triste ou alegre; não pude ver-lhe a cara. Mas parece que a tristeza é que é cabisbaixa, a alegria distribui os olhos felizes à direita e à esquerda; alguma vez ao céu também. É suposição minha, e pode não ser verdade. A verdade certa é que, às duas horas da tarde, aquele advogado andava atrás das moças, em vez de estar no foro; ou mau advogado, ou feliz namorado. (p.95)

Esse pensamento ficcional do Autor como ficção útil exigida pelos nossos interesses práticos e instintos vitais terá, em **Memorial de Aires**, uma amplitude, pois lá, vida e obra se entretecem, transformando-se em um só tecido. A vida se justificaria pela obra, assim como a obra se justificaria pela vida. Mas há, em nossa construção de sentido, uma escolha: a supremacia da arte³⁸.

Mesmo que a leitura que J. A. Barbosa (1996) realiza de **MPBC** ateste que o capítulo O delírio e a poesia “Uma criatura”, de Machado, publicada dois meses antes de a publicação desse capítulo, “acentua[m] o valor da própria textualidade como espaço em que se pode gozar, ao menos, de um instante de criação verdadeira e, por aí, de liberdade.”(p.166), é primordial percebermos que esta valorização do estético perpassa toda a criação machadiana.

Esta construção irônica da verdade, tão característica do narrador machadiano, também se realiza nas crônicas, em uma das

³⁸. Esta escolha, como se pode notar, não foi aleatória ou imposta, mas formou-se em consequência do próprio texto machadiano.

mais claras aproximações entre o indivíduo Joaquim Maria e o Autor

Machado de Assis³⁹. Na crônica do dia 26/08/1888 lê-se:

Se eu tivesse vagar ou disposição, puxava os colarinhos à filosofia e diria naquele estilo próprio do assunto que esta nossa deleitação a respeito dos trilhões astronômicos é um modo de consolar a brevidade dos nossos dias e do nosso tamanho. Parece-nos assim que nós é que inventamos os tempos e os espaços; e não somente as dimensões e os nomes. Uma vez que os inventamos, é que eles estavam em nós.

Muita gente ficará confusa com o milhão de séculos de duração da terra. Outros dirão que, se isto não é eterno, não vale a pena escrever nem esculpir ou pintar. Lá eterno, como se costuma dizer, não é; mas aí uns dez séculos, ou mesmo cinco, é o que se pode chamar (com perdão da palavra) um retalho de eternidade. (**Bons dias**, p.110)

Ou se lê, em um discurso irônico sobre sobre o uso de fonógrafos para o registro dos discursos da Câmara:

E deste modo, discursos que hoje não se lêem, chegariam à posteridade com a frescura da própria cor do orador. Os jornais do tempo os reproduziriam, os sociologistas viriam lê-los e analisá-los, e assim os lingüistas, os cronistas, e outros estudiosos, com vantagem para todos, começando talvez por nós, _ ingratos! (**Bons dias!**, p.119)

Chama atenção esta última citação de Machado por um traço comum em seus escritos: a utilização de notícias de jornais como *impulso* gerador de um texto⁴⁰. Em outras crônicas, o Autor declara seu hábito de ler os jornais em busca de acontecimentos inusitados; muitas vezes a reflexão sobre o fato que gera a crônica é mais inusitado que aquilo

³⁹. Graça Aranha comenta: "Se Nabuco era um deslumbrante ator do drama nacional, Machado de Assis permanece um taciturno espectador."

⁴⁰. Gilberto Gil, em uma entrevista à *Folha de S. Paulo*, justifica a gravação de um disco com Milton Nascimento a um acontecimento real: em uma viagem de avião, na qual os dois artistas lá estavam coincidentemente, foram chamados para ver o pôr-do-sol quando chegavam em Belo Horizonte, e assim nasceu o disco *Entre Rio e Salvador*.

que a impulsionou⁴¹. Certamente estamos nos referindo a uma característica textual da própria crônica, mas, como já colocamos, o discurso irônico, os motivos, as figuras, as metáforas, muitas opiniões relativizadas (a idéia do trapézio) acontecem tanto nas crônicas como nos romances e, como bem mostra José Aderaldo Castello (1969), em todas suas manifestações discursivas, criando um diálogo intratextual que pode ser intitulado isotopia (por vezes conotada), como já comentamos anteriormente.

Barreto Filho (1947) entende que as idéias reincidentes em Machado são *as muitas roupagens* que o Autor as veste. Realmente, há uma infinidade de repetições figurativas, transformando estas isotopias figurativas em um exercício da escrita.

Flora Sussekinsky (1990), em **O Brasil não é longe daqui**, ao elaborar um panorama do desenvolvimento do narrador no Brasil, indica três instantes: a preocupação do narrador em delinear, em desenhar a paisagem brasileira (os relatos de viagem); a representação da história e dos costumes brasileiros com a paisagem como pano de fundo (**Memórias de um Sargento de Milícia** e Folhetim); e a visão do narrador machadiano, que explora a auto-referencialidade da

⁴¹. Vide crônica do dia 6/02/1889, comentada anteriormente.



escrita em detrimento da relação espaço-temporal. Para a autora citada, o narrador intruso machadiano já existia na literatura da época, mas o que o diferencia é que o narrador de Machado não teria uma visão onipotente, pois explora a dúvida. Melhor seria dizer ambigüidade, pois é isto o que acontece no discurso. Não há uma dúvida quanto ao narrado, mas há, sim, uma construção da ambigüidade. Tanto assim que podemos notar no trecho anteriormente citado, a oscilação do narrador ao referir-se à entidade como Natureza, terminologia científica, ou Pandora, atribuição mitológica.

A superioridade da visão irônica, em nossa opinião, é trabalhada com perfeição na crônica do dia 19/07/1888, em **Bons dias!** Nela, o Autor abre a crônica lamentando: *Quem me não fez bei de Túnis cometeu um desses erros imperdoáveis, que bradam aos céus.* (p.96) Colocando-se como bei de Túnis, e cercado de tradutores, ele leria os jornais do Rio e se depararia com o discurso do Sr. Senador Leão Veloso, com os espiritistas brasileiros, com o *médium*. Termina sua crônica com o seguinte parágrafo:

Valha-me Nossa Senhora! Que porção de coisas abstrusas, que eu nunca hei de entender! E daí, quem sabe? Schopenhauer chegou a crer nas *mesas que giram*; há quem acredite no casamento da constituição americana com o sistema parlamentar. Não é muito acreditar nos motivos do eclipse do Dr. Slade, mesmo sem entendê-los... Ah! Porque me *não* fazem bei de Túnis! (p.98-9)

Em **Bons dias!** organizado por John Gledson, há uma observação sobre a presença do advérbio 'não': diz o crítico que "falta esta palavra no original". Buscando na organização da Aguilar, o advérbio está presente, sem qualquer comentário. Caso realmente haja o advérbio 'não', seria apenas uma ironia romântica que explora apenas o aspecto discursivo, iniciando e terminando a crônica com os mesmos dizeres. Mas se *realmente* não houver o advérbio no original, como coloca John Gledson (mas que ele acrescenta, alegando que a omissão do advérbio compromete o sentido), então teremos um exemplo muito claro da visão irônica machadiana: o distanciamento, o não sentir-se do mundo, superior a todos os envolvimento mundanos.

Aliás, esta ironia do Autor em relação à vida é constatada na apreciação crítica que Machado de Assis faz a **Estrelas Errantes**, livro de versos de F. Quirino dos Santos. Dela são encontrados longos trechos em uma carta que Machado escreve para Belmiro Braga, agora a respeito dos versos deste último. Galante de Souza (1955), ao registrar tal fato, comenta:

Gostaríamos de admitir a hipótese de que Machado de Assis tivesse acondicionado a Belmiro Braga a crítica já feita para Quirino dos Santos. Isso revelaria grande penúria de idéias, além de não ser honesto; em todo o caso, era uma explicação. (p.491)

Realmente, a crítica talvez acerte na sua insistência ao falar da ironia machadiana; o narrador irônico é o recurso narrativo mais importante na criação de seu contar. Mas esta ironia não é sempre a mesma, e é seu arrefecimento, entre outras mudanças no narrar, que tentaremos apontar nos capítulos seguintes, que se referem especialmente ao **Memorial de Aires**.



MACHADO DE ASSIS

DA ACADEMIA BRAZILEIRA

Memorial de Ayres



H. GARNIER, LIVREIRO-EDITOR

7, RUA DO OUVIDOR, 7
RIO DE JANEIRO

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6
PARIS

Fôlha de rosto da 1.^a edição (1908)



4 MEMORIAL DE AIRES

Autor que, no decorrer de sua vida literária, apresenta grandes conquistas e reflexões sobre o ato da composição, Machado delega-nos, como última experiência, um diário *íntimo* (?) do Conselheiro Aires. Ao optar por um discurso que sugere informalidade, subjetividade e intimidade, o Autor parece relegar toda uma expressão já consagrada para se voltar à simplicidade de um diário. Talvez isto justifique um certo descaso, da fortuna crítica, por esta obra⁴¹. Esta postura informal, displicente do próprio Autor cai por terra, em um primeiro momento, ao acompanharmos referências que faz por cartas aos amigos que, mesmo sendo escassas, mostram que ele ficou um ano revisando sua última obra:

Machado para Nabuco, 8/5/1098:

Já não trabalho de noite. Ainda assim, posso fazer-lhe uma confidência: escrevi o ano passado um livro que deve estar impresso agora na França.

Machado para Alencar, 26/12/1906:

Agora estou bastante cansado, particularmente do pescoço, que me dói, visto que gastei todo o dia curvado a trabalhar em casa. Para quem já havia trabalhado todo o Domingo (nos outros dias tenho a interrupção das tardes), foi realmente demasiado. Mas eu não me corrijo.

⁴¹ O próprio editor-autor, na 'Advertência' da obra, afirma: "pode dar uma narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário que tem."

Machado para Alencar, 18/3/1907:

Por que não me escreve alguma coisa? Idéias fugitivas, quadros passageiros, emoções de qualquer espécie, tudo são coisas que o papel aceita e a que mais tarde se dá método, se lhes não convier o próprio desalinho. Eu confesso-lhe que estou agora inteiramente parado no que quisera fazer andar. (p.1079)

Alencar para Machado, 26/3/1907:

E do seu trabalho? A última vez que falamos dele, disse-me que começava a **revê-lo**.

Na leitura da correspondência de Machado de Assis, percebe-se que o escritor evitava comentar suas produções literárias, quando muito surgem indícios de comentários orais sobre alguma produção em andamento, principalmente para Mário de Alencar e José Veríssimo.

Foucault (1980), no pequeno ensaio “What is an Author?”, indaga:

When undertaking the publication of Nietzsche's works, for example, where should one stop? Surely everything must be published, but what is “everything”? Everything that must be published, but what Nietzsche himself published, certainly. And what about the rough drafts for his works? Obviously. The plans for his aphorisms? Yes. The deleted passages and the notes at the bottom of the page? Yes. What if, within a workbook filled with aphorisms, one finds a reference, the notation of a meeting of an address, or a laundry list: is it a work, or not? Why not? And so on, ad infinitum. How can one define a work amid the millions of traces left by someone after his death? (p.143-4)

E no parágrafo seguinte sugere:

The word “work” and the unity that it designates are probably as problematic as the status of the author's individuality.



No artigo citado, Foucault (1980) discorre sobre o surgimento e o desaparecimento do autor para que possa elaborar seu conceito de autor-função. Apesar de apresentar pontos passíveis de discussão dentre as quatro características do seu conceito de autor-função, o terceiro traço apontado parece-nos coerente com nossa postura ante o texto do escritor: uma das características do autor-função estaria no “resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional que nós denominamos autor” (p.150). E dentro desta elaboração *complexa* acredito ser possível utilizar as cartas de um escritor.

O aproveitamento da correspondência de Machado de Assis será por nós utilizada apenas quando reproduzir ou confirmar as idéias apresentadas em sua criação, pois *o estilo não é o homem*, afirma Machado, mas em crônica citada por Pujol (1934), *o estilo resente-se da exaltação da minha alma*. Vê-se que, enquanto, para Nabuco, Machado afirma ter escrito o livro no ano anterior (1907), Mário de Alencar comenta, no mesmo ano, a revisão de um trabalho. Como poderíamos considerar então a Advertência de **Memorial de Aires**, em que é comentado *Não houve pachorra de a redigir à maneira daquela outra, - nem pachorra, nem habilidade. Vai como estava...*, se

as cartas trocadas apontam para uma escritura que já estaria acontecendo no ano de 1906 e uma revisão que duraria todo o ano de 1907⁴²? A aparente desconsideração para com a escrita da obra sugere um discurso supostamente descomprometido. A forma de diário auxilia esta concepção da obra, ironicamente sugerida pelo editor-autor da Advertência, como se aquela escritura fosse apenas um exercício da escrita sem qualquer maior compromisso. Quando comparamos **Memorial** às outras obras do Autor, a ausência do narrador machadiano “tradicional”, tão polêmico e tão explorado pela crítica, faz-se sentir. O leitor das obras machadianas parece estar *condicionado* àquele narrador, e busca-o na última obra do escritor. Mas, mais uma vez, a ironia é utilizada para que o Autor manipulador de um parecer surja, explorando uma imagem construída como se aquela escritura *simples* de um diário não tivesse sido tão depurada quanto obras anteriores suas. Deliberadamente, é preciso voltar-se para a escritura de **Memorial de Aires** como uma grande obra machadiana, incluindo-a na relação **MPBC**, **QB**, **DC** e **EJ**, não sucumbindo aos seus indícios mais elementares, mas buscando seus

⁴². Estes dizeres parecem confirmar uma das leituras possíveis daquele prefácio: sua ficcionalidade. Além disso, alguns leitores podem atribuir à velhice!



índices, suas alegorias, enfim, um novo perfil discursivo do Autor, ou nos dizeres de Foucault, uma nova formação discursiva⁴³.

4.1 O diário

Freqüentemente desvalorizado por seu caráter intimista, confidencial e descompromissado com uma *estética* ou com uma *representação* do real, a forma diário, recentemente, passou por uma tentativa de valorização crítica, apoiada em trabalhos de Philippe Lejeune, Alain Girard, Enric Bou, ou mesmo Maurice Blanchot. Sob a perspectiva dessa recente teoria crítica, a *forma de expressão* (Blanchot) **diário** deixa de ser enfocada nos valores da narrativa do romance (os elementos que suscitam sua análise), para serem destacados os elementos que caracterizam a própria concepção dessa escrita.

De acordo com Enric Bou (1996), os três elementos fundamentais de um diário são: em 1ª pessoa, sobre si mesmo; a escrita sobre a realidade, sobre fatos diários que comentam o presente

⁴³ Foucault, em *Arqueologia do saber*, define como: “descrição, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão ... , dos tipos de enunciação, dos conceitos, das escolhas temáticas, através da regularidade com que aparece no texto. (p.51)



sem um domínio claro do futuro; e a produção de um texto informal que, eventualmente, o autor decide publicar (p.125). Ou seja, o traço fundamental do diário concentra-se em uma visão individualista e atual do autor do texto, no momento da sua escrita, sem maiores preocupações de ordem editorial. A escrita de um diário pressupõe um momento íntimo, isolado e despreocupado, com todo o peso do contexto sociocultural em que o autor, indivíduo, está inserido; seria sua oportunidade de refletir sobre ou de narrar acontecimentos vivenciados. Mas, enquanto na narração de um romance supõe-se um distanciamento e, conseqüentemente, uma memorização e reflexão de/sobre o ato narrado, na forma diário esse distanciamento é suprimido, pois a narração acontece paralelamente, fazendo com que o sujeito da ação não se distancie do sujeito da narração⁴⁴. Narração e narrativa espelham um só saber e vivência.

Em um primeiro momento, o título **Memorial de Aires** sugere a leitura de anotações pessoais e íntimas do Conselheiro Aires. Mas, ao abrirmos o diário do Conselheiro, qual não é a surpresa ao nos

⁴⁴ Saraiva, à p.152, comenta: "A disjunção entre o eu-narrador e o eu-protagonista, claramente perceptível em MPBC, atenuada em DC pela impossibilidade da ruptura plena do eu quanto ao outro, apresenta-se singularmente diluída no Memorial de Aires."

presenciarmos com o relato das vidas de Aguiar-D. Carmo e Tristão-Fidélia, e não da vida do Conselheiro. A idéia de escrever um diário ao final de sua vida foi inúmeras vezes sugerida por amigos de Machado, como na carta de Joaquim Nabuco ou na de José Veríssimo; o próprio Nabuco lança uma obra intitulada **Primeira Memória**, mesmo sendo bem mais novo que Machado; este, por sua vez, escreve para José Veríssimo: *Cá o li e reli hoje e guardo com as animações do amigo as indicações do juiz competente,... Quanto ao livro de teatro,... Para o de crítica,... Enfim, veremos. Mais fácil seriam talvez as memórias (1899)*. Mas Veríssimo, que em inúmeras cartas insiste na criação das memórias do autor de **Memórias Póstumas**, escreve em correspondência datada de 1907:

Sonhei que você fazia um livro e que eu dizia dele no **Jornal**. E as Memórias? Esse é o livro que eu lhe quisera ver fazer e que (ou então eu sou um tapado em psicologia literária) auguro você faria excelentemente de um modo original e raro. (*apud* Josué Montello).

Vê-se, através da correspondência, que a idéia da escrita de um memorial estava incubada há tempos, antes de vir a lume em 1908; e que, pelas cartas de Machado a Alencar, já estava sendo escrito.

Realiza-se o pedido de Veríssimo na escrita de **Memorial de Aires**. Mas se o título da obra nos leva ao conceito de *memorial*,



definido como *escrito que relata fatos memoráveis*, a advertência do **Memorial** se refere a uma *narração seguida, que talvez interesse, apesar da forma de diário*, o qual é conceituado como *obra em que se registram diária ou quase diariamente, acontecimentos, impressões, confissões*. Melhor dizendo, a obra **Memorial**, desde seu título e advertência aponta para dois caminhos: as impressões e recordações de um memorial e o relato diário de um indivíduo.

Se considerarmos a vertente do memorial, como discurso a recordar um passado, uma memória, teríamos um resgate histórico, um pessoal e um literário. No tocante à memória histórica, a sequência da Abolição parece-nos mais clara, mais explícita. Nos dias 20 e 27 de março de 1888, há o seguinte registro sobre a emancipação dos escravos:

Ao desembargador Campos parece que alguma coisa se fará no sentido da emancipação dos escravos, - um passo adiante, ao menos. Aguiar, que estava presente, disse que nada corre na praça nem lhe chegou ao Banco do Sul. (p.42)

Santa-Pia chegou da fazenda, e não foi para a casa do irmão; foi para o Hotel da América. É claro que não quer ver a filha. Não há nada mais tenaz que um bom ódio. Parece que ele veio por causa do boato que corre na Paraíba do Sul acerca da emancipação dos escravos. (p.42)

Ao buscarmos uma leitura histórica da época, confirma-se que a efervescência da abolição teve início, realmente, no Nordeste, como informa o diário do Conselheiro Aires.

Logo a seguir, no dia 13 de maio esta memória histórica é associada à pessoal, ao relatar um dos episódios mais comentados da vida do escritor: sua comemoração da Abolição. Magalhães Jr. (1955), ao comentar este fato apresentado na obra **Memorial** afirma:

Machado não se meteu na pele do conselheiro Aires. Por que havia de atribuir a este, exatamente o que se passou com ele próprio? Machado, nessa passagem, dá notícia de um conhecido de Aires, 'homem de imprensa', que lá se foi de carro. Por que não reconhecer nesse homem de imprensa o próprio Machado? Afinal, ninguém melhor do que ele conhecia Aires... (p.128)

Pois apóia-se, o crítico, nas afirmações da crônica de 14/05/1893, onde o escritor afirma:

Houve sol, e grande sol, naquele domingo de 1888, em que o Senado votou a lei, que a regente sancionou, e todos saímos à rua. Sim, também eu saí à rua, eu o mais encolhido dos caramujos, também eu entrei no préstito, em carruagem aberta, se me fazem favor, hóspede de um gordo amigo ausente, todos respiravam felicidade, tudo era delírio. (p.583)

E este parece ser um procedimento comum à crítica machadiana: justificar o homem pela obra. Mais uma vez esquivando-nos desta celeuma, parece-nos mais curioso e significativo o fato do

escritor servir-se de um real fato histórico (a passeata de comemoração à Abolição) para ser trabalhado no âmbito ficcional. Torna-se insignificante a constatação de que Machado de Assis teria ou não subido no carro para a passeata ante a possibilidade de um escritor brincar com o real, com sua imagem pública. Ironicamente, Machado de Assis resgata um fato histórico que envolve sua história de vida para transformá-lo em elemento ficcional: na crônica, afirma que participara da passeata, no **Memorial** *desmente* tal acontecimento. Se o leitor de Machado de Assis buscar em seu *memorial* uma confirmação da sua vida pessoal, só encontrará a ambigüidade de um narrador irônico que brinca com o real.

Já no **Memorial** que recupera uma memória literária, presenciamos um diálogo intertextual que remete a algumas obras e contos do escritor, reforçando mais uma vez o que Eugênio Gomes denomina processo iterativo. Neste diálogo intertextual, o escritor recupera **MPBC** e **QB**. Nas linhas da narração de **Memorial**, presenciamos um diálogo intertextual que remete a algumas obras do Autor, tais como **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **Quincas Borba**:



Perto da Rua do Catete, o latido ia diminuindo, e então pareceu-me que me mandava este recado: “Meu amigo, não lhe importe saber o motivo que me inspira este discurso; late-se como se morre, tudo é ofício de cães, e o cão do casal Aguiar latia também outrora; agora esquece, que é ofício de defunto”

Pareceu-me este dizer tão sutil e tão espevitado que preferi atribuí-lo a algum cão que latisse dentro do meu próprio cérebro. Quando eu era moço e andava pela Europa ouvi dizer de certa cantora que era um elefante que engolira um rouxinol. Creio que falavam da Alboni, grande e grossa de corpo, e voz deliciosa. Pois eu terei engolido um cão filósofo, e o mérito do discurso será todo dele. Quem sabe lá o que me haverá dado algum dia o meu cozinheiro? Nem era novo para mim este comparar de vozes vivas com vozes defuntas. (p.101)

O cão do casal Aguiar, mesmo tendo morrido, continua a latir, a conceber um discurso, remetendo ao ofício do defunto-autor de MPBC; também é recuperado o cão de QB, associando sua visão filosófica ao próprio modo de ser deste narrador irônico. Reforça-se, assim, aquela visão do Autor como resultado do narrador irônico. Dizeres de Benedito Nunes (1993) reforçam nosso pensar:

Ousaria afirmar que a razão cética, modalidade ludicamente dentro da compreensão humorística do mundo, é, pelo menos, o foco mais incisivo do pensamento ficcional de Machado de Assis. Ele se projeta na forma de seu discurso narrativo, na posição do narrador e na composição temática dos enredos. (p.138)

Agora, se considerarmos o âmbito do diário, como escrita dos acontecimentos cotidianos e das reflexões de seu diarista, veremos que o relato inicialmente focaliza o dia-a-dia do Conselheiro Aires, mas acaba privilegiando o amor entre Fidélia e Tristão. Mais uma vez a *realidade* do Conselheiro Aires cede espaço para o romanesco, para o

ficcional. No próprio **Memorial**, o episódio da morte do leiloeiro ilustra esta relação real/ficção. Em uma carta, Rita pede a Aires, seu irmão, notícias do leiloeiro. Ele, por sua vez, como não sabe do paradeiro do homem, inventa, em sua resposta à irmã, que o leiloeiro morreu. No dia seguinte, o jornal noticia o falecimento da figura em questão. A simetria entre realidade e ficção mais uma vez é recuperada no discurso machadiano.

Assim, realidade, ficção e memória imbricam-se na descrição do dia-a-dia, no relato das impressões e nas recordações das lembranças, em uma aguda valorização da memória, como ilustra o trecho do dia 17/10/88:

Vou ocupar o tempo em reler uns papéis velhos que o meu criado José achou dentro de uma velha mala e me trouxe agora. ...aquele gosto de descobrir papéis que podem ser importantes fazia-o risonho, olhos escancarados, quase comovido.

... Eram cartas, apontamentos, minutas, contas, um inferno de lembranças que era melhor não se terem achado. Que perdia eu sem elas? Já não curava delas; provavelmente não me fariam falta. Agora estou entre estes dous extremos, ou lê-las primeiro, ou queimá-las já. ...

... Resolvo mandar queimar os papéis, ainda que dê grande mágoa ao José, que imaginou haver achado recordações grandes e saudades. Poderia dizer-lhe que a gente traz na cabeça outros papéis velhos que não ardem nunca nem se perdem por malas antigas; não me entenderia. (p.112-3)

Para Josué Montello, Machado de Assis é, acima de tudo, um memorialista. Suas **Memórias Póstumas de Machado de Assis**

(1997) tentam comprovar a tese de que “Nada lhe saiu então da pena que não tivesse um sentido confessional. Mesmo quando parece passar ao largo de suas convicções” (p.13). Até que ponto o texto machadiano justifica e sustenta o subjetivismo do sujeito Joaquim Maria, a crítica contemporânea parece negligenciar por considerar que a subjetividade do autor seja desprezível ante a criação de uma obra. Pós-estruturalismo, hoje a Análise do Discurso e Foucault, dentre outros, tentam realizar a junção texto e contexto, calcados na morte do autor. É óbvio que, quando lemos algumas passagens de Lúcia Miguel Pereira, Barreto Filho, ou Magalhães Júnior, dentre outros críticos da década de 30-40, tal desvalorização é justificada, pois as obras de Machado suscitaram discussões como a importância da esposa Carolina na correção das obras do Autor, o episódio da comemoração da libertação dos escravos, o incidente da choupana em chamas; enfim, elementos reais reaproveitados pelo Autor que não foram considerados em seu aspecto verossímil, mas sim em sua veracidade. Mas trabalhando com o processo irônico, a intenção é fator preponderante para sua criação; daí questionarmos: será que tal subjetividade não chega realmente a intervir nos escritos do indivíduo? E de que forma?

Frye, em **Anatomia da crítica** (1973), em sua bela Introdução Polêmica, posiciona-se com clareza ante a questão ao afirmar que “A crítica biográfica preocupa-se grandemente com as questões comparativas de grandeza e fama pessoal” (p.28). Ou mesmo ratifica: “Subordinar a crítica a uma atitude crítica proveniente de fora é exagerar os valores literários que podem relacionar-se com a fonte externa, seja esta qual for” (p.15). A preocupação do crítico em delinear o horizonte de um crítico ante uma obra artística é realmente válida na medida em que tenta, e consegue, desvencilhar o objeto literário dos contextos em que está inserido ou os quais representa, na medida em que considera a crítica como ciência.

Mas se hoje, nos preceitos de Propp e na perspectiva nietzschiana do contemporâneo, a própria objetividade científica é questionada e relativizada, uma vez que qualquer objeto de estudo científico esteja calcado na visão subjetivista de um cientista / indivíduo, como considerar a crítica desvinculada de qualquer visão subjetiva? Quando nunca se falou tanto na morte do autor, surgem cada vez mais críticos e estudiosos com teorias personalizadas. Como

esperar da crítica uma análise sem marcas subjetivas se a própria ciência é hoje um somatório de visões individualizadas?⁴⁵

Partimos, deste modo, do princípio que, assim como há uma forte marca subjetivista no discurso de Machado de Assis, já demonstrada por alguns críticos (Lúcia Miguel-Pereira e Barreto Filho), mesmo que exageradamente, há também no texto crítico de qualquer pesquisador uma subjetividade fremente, em maior ou menor grau.

Na leitura da fortuna crítica machadiana, vemos os pressupostos teóricos serem substituídos a cada década, as marcas temporais da crítica sucumbirem ao tempo, mas a *interpretação* da obra artística realizada pelo crítico permanece, enriquece a leitura da obra em qualquer época, como se a criação do autor-função (aqui recuperando a relação autor/leitor) suplantasse (o que realmente ocorre) o próprio tempo.

Enfim, parece-nos que o jogo lúdico que Machado de Assis constrói em **Memorial de Aires** perpassa sua história pessoal, e talvez

⁴⁵. Para isto, basta considerarmos o número excessivo de terminologias criadas pelos críticos. Hoje, para que possamos ser entendidos, é necessário atribuir a cada conceito, a cada nomenclatura o seu criador.



essa seja um dos caminhos de leitura de sua obra, mas, como filha da visão contemporânea, o constructo, o discurso e a linguagem são-nos muito mais atraentes.

4.2 O diário do Conselheiro

Se na Advertência o leitor realizou um pacto com o editor e o Autor, no qual a leitura do diário de Aires supõe os três elementos citados anteriormente, no transcorrer da obra, depara-se ele com mais duas diegeses, além do predomínio do elemento romanesco. As anotações do Conselheiro Aires, que, em um primeiro momento, seriam de ordem pessoal, acoplam-se ao relato da vida de Aguiar e D. Carmo, e mais particularmente ao relato do romance entre Tristão e Fidélia.

Na leitura do diário, o contador Aires se faz presente, ora predominando a figura da personagem, ora a do contador. Suas anotações, nas quais inicialmente o relato do cotidiano é pré-texto para suas impressões e reminiscências, deixam de focar a personagem Aires para acompanhar o desenlace romanesco de Fidélia

e Tristão. Gradualmente, Aires-personagem perde espaço para Aires-contador.

Já na leitura da narração do romance, o narrador, inicialmente, identifica-se com Aires-personagem. Ambos têm o mesmo saber e vivência, mas, à medida que a narração se desenvolve, o narrador vai se afastando da personagem, do contador ou mesmo da própria figura do Autor para que permaneça *somente* a obra e suas imagens, como sinônimo da criação. A visualização deste constructo machadiano torna-se possível ao privilegiarmos a visão irônica; como Brás Cubas ao montar no hipopótamo, ela revela tanto a estrutura do mundo quanto a da narração. Assim, vejamos como no primeiro dia do diário, 9 de janeiro de 1888, Aires-personagem e Aires-contador se apresentam em uníssono:

Durante os meus trinta e tantos anos de diplomacia algumas vezes vim ao Brasil, com licença. O mais do tempo vivi fora, em várias partes, e não foi pouco. Cuidei que não acabaria de me habituar novamente a esta outra vida de cá. Pois acabei. Certamente ainda me lembram cousas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes, mas não morro de saudades por nada. Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei. (p.17)

Condizente com a tipologia diário, o discurso em primeira pessoa discorre sobre si mesmo, introduzindo um resumo de sua vida até o momento da escrita. Aires-contador reflete sobre o passado e o

presente, sobre o que pensou sentir e o que realmente sente: *Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei.*

Logo na sequência do diário, deparamo-nos com as aparições de Aires-personagem, Aires-contador e o narrador:

Fomos ao cemitério. Rita, apesar da alegria do motivo, 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. (p.18)

Se no primeiro movimento a personagem vai ao cemitério com a irmã, em um segundo o contador revela o detalhe do cabelo e o quanto a irmã *ainda agora* ama o defunto, e o narrador conclui abaixo sobre a visita ao cemitério:

A impressão que 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. (p.18)

O contador também se aproxima da personagem e do narrador machadiano, concomitantemente, quando afirma:

Na conversa de anteontem com Rita esqueceu-me dizer a parte relativa a minha mulher, que lá está enterrada em Viena. (p.21)

O recurso discursivo metalingüístico de retomar o que foi dito anteriormente remete ao discurso machadiano de **MPBC**, especialmente no capítulo Transição:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. (**MPBC**, p.525)

Esta dinâmica entre personagem-contador-narrador-Autor, que em um primeiro momento pode parecer vã, é de fundamental importância para nossa leitura. Ao nos referirmos a Aires-personagem, estamos no âmbito da diegese do próprio diário, à intradiege de outra diegese; ao nos remetermos a Aires-contador, temos em mente o (pseudo) discurso de uma diegese, requisitando, aqui, a figura de um destinatário. Daí a necessidade do contador em estabelecer sua diegese realisticamente. A forma diário auxilia extremamente esta construção, pois o destinatário seria o próprio papel, como faz o contador algumas vezes. Ironicamente, não há mais leitor, escreve-se tão-somente para o papel. A estrutura do diário dá sustentação à ficcionalidade desta narração. Desvinculando tais figuras narratológicas, não cairemos na concepção de John Gledson (*apud*

Saraiva, p.167), para quem “Aires é o mais interessante, ele é um trouxa por ser o tipo de homem que é – cético e, ao mesmo tempo, crédulo; desconfiado dos romances e do “romanesco” mas, não obstante, ansioso para criar um romance a partir da traiçoeira evidência da vida real...” Para nós, tal desmembramento permite que a história de Fidélia e o diário sejam vistos separadamente, de modo que se evidencia uma macronarração existente na obra. A não segmentação faz com que, muitas vezes, o leitor não perceba o grande efeito de sentido que permite a leitura do romance de Fidélia e do diário de Aires justapostos. A não consideração para com as três instâncias do sujeito enunciator, já apontadas anteriormente, faz com que Saraiva perceba incoerência no discurso machadiano, como se lê abaixo:

Logo, é através da incoerência que se demonstra o caráter dual do dizer de Aires: enquanto no primeiro parágrafo ele sugere a possibilidade de má interpretação (“podem cuidar que te confio cuidados de amor”), no segundo declara o enlevo amoroso, que, no entanto, deve ser reprimido (“Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa e foge”); e, no terceiro, nega-o expressamente (“O que naquela dama Fidélia me atrai é certa feição de espírito...Quero estudá-la se tiver ocasião”) (p.175)

Considerando o processo irônico da obra, poderíamos afirmar que há, no primeiro parágrafo, a preocupação de Aires-personagem para com

sua imagem, no segundo, a pressuposição de Aires-contador quanto às inferências possíveis de seu leitor após sua morte, e no terceiro, a alegoria que Fidélia representa para o narrador (tal leitura será apresentada no capítulo A nova leitura de **Memorial**).

Se em uma leitura semiótica encontramos o actante em um estado inicial que será alterado por um elemento de conflito para que, depois de solucionado, resulte em um estado final, já na leitura em que se privilegia a ironia, buscam-se os desníveis criados por ela entre narrador e personagens, entre o dito e o não dito, entre crenças e conhecimentos, enfim, os recursos de sustentação do discurso. Booth (1974, p.6) enumera quatro fatores determinantes da ironia:

1. They are all intended, deliberately created by human beings to be heard or read and understood with some precision by other human beings;
2. They are all covert, intended to be reconstructed with meanings different from those on the surface;
3. They are all nevertheless stable or fixed, in the sense that once a reconstruction of meaning has been made, the reader is not then invited to undermine it with further demolitions and reconstructions;
4. They are all finite in application, in contrast with those infinite ironies.

Esta leitura de construções discursivas intencionais, ocultas, estáveis (ou não) e finitas (ou não) faz com que procuremos os desníveis criados na narração pela ironia.

Na busca desta construção irônica, um dos recursos utilizados pelo Autor em **Memorial de Aires** é a ironia direcionada ao personagem Aires. Distinto de uma auto-ironia, em que o herói se transforma em picaresco ou mesmo em bufão, a ironia dirigida a Aires recai sobre sua condição de homem idoso. No início da narração, Aires-personagem não se identifica com o casal de velhos Aguiar - D. Carmo; pelo contrário, uma simples conversa com Campos era o bastante para sentir-se *lavado da velhice*. Mas gradualmente esta visão é alterada:

Fidélia chegou, Tristão e a madrinha chegaram, tudo chegou; eu mesmo cheguei a mim mesmo, _ por outras palavras, estou reconciliado com as minhas cãs. Os olhos que pus na viúva Noronha foram de admiração pura, sem a mínima intenção de outra espécie, como nos primeiros dias deste ano. (p.80)

A causa secreta de um ato escapa muita vez a olhos agudos, e muito mais aos meus que perderam com a idade a natural agudeza; mas creio que seria uma daquelas, e não há razão para descrever que fossem ambas sucessivamente. (p.123)

Talvez o trecho em que a ironia se volte com maior intensidade para Aires e o transforme em vítima seja na reflexão que faz sobre o casamento de Fidélia:

Ora, pergunto eu, valia a pena ter brigado com o pai, em troca de um marido que mal começou a lição do amor, logo se aposentou na morte? Certo que não. Se eu propusesse concluir-lhe o curso, o pai faria

as pazes com ela; ai, era preciso não haver esquecido o que aprendi, mas esqueci, – tudo ou quase tudo. *I can not* etc. (Shelley). (p.43)

Após a aproximação de Fidélia e Tristão, Aires identifica-se mais com o casal Aguiar, o contador expõe seu envelhecimento, tal como em:

Ainda uma vez os dous deram impressões européias, e realmente ajustaram as reminiscências. As minhas, quando as pediram, ficaram naquele acordo de cabeça, que é útil, quando um assunto cansa ou aborrece, como este a mim. (p.92)

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. (p.164)

A ironia faz com que o contador se distancie de Aires-personagem e se aproxime mais do narrador. O relato do dia seguinte confirma esta inferência. Nele, o contador descreve seu encontro com sete crianças durante o dia e no sonho da noite:

Eram tão graciosas todas, e pareciam tão amigas que entrei a rir de gosto. Nisto ficaria a narração, caso chegasse a escrevê-la, se não fosse o dito de uma delas, uma menina, que me viu rir parado, e disse às suas companheiras:

– Olha aquele **moço** que está rindo para nós.

Esta palavra me mostrou o que são olhos de crianças. A mim, com estes bigodes brancos e cabelos grisalhos, chamaram-me moço! Provavelmente dão este nome à estatura da pessoa, sem lhe pedir certidão de idade. (p.93)

... Dormi pouco, uns vinte minutos, apenas o bastante para sonhar que todas as crianças deste mundo, com carga ou sem ela, faziam um grande círculo em volta de mim, e dançavam uma dança tão alegre que quase estourei de riso. Todas falavam “deste moço que ria tanto”. (p.94)

Aires-personagem alegra-se pelo fato de ter sido chamado de moço, acorda com fome e disposto a sair. Mas se nos estendermos às crianças, presença não comum nas obras machadianas, veremos que a aparição delas desencadeará um novo tom no discurso: a ironia começa a se manifestar mais freqüentemente, dirigindo-se às personagens e mais particularmente à Fidélia. As crianças, alegoria da vida, dão um novo enfoque à narração. O relato de Aires-personagem deixa de privilegiar suas reminiscências, já que um novo olhar, um olhar de criança, será praticado a partir de então: a vida se transforma em uma grande alegoria - o livro -, e Aires-contador se manifesta mais constantemente. À personagem Aires restará *os meus cabelos brancos*, a solidão (*Estou só, totalmente só...*), além da dores, em simetria com D. Carmo⁴⁶.

Acreditamos que esta leitura, servindo-se da ironia, aponta o desacerto da atribuição do adjetivo “trouxa” ao personagem Aires, mostrando-o como uma personagem envelhecida da qual o contador se distancia. Não poderíamos considerar, como Saraiva o faz, que

⁴⁶. No início da narração, Aires comungava com Fidélia: “Da nossa terra dissemos cousas agradáveis e sempre de acordo. A mesma torre da matriz da Glória, que alguns defenderam como necessária, deixou-nos a nós, a ela e a mim, concordes no desacordo, sem que aliás eu combatesse ninguém. O casal Aguiar ouviu-nos sorrindo...” (p.41)

“Aguiar, Carmo, o Desembargador e ele próprio haviam sido vítimas, por acreditarem na sinceridade dos laços que deveriam trazer Fidélia e Tristão de volta ao Brasil” (p.167). Tal acontecimento diegético apenas ilustraria a identificação de Aires com os mais velhos, ou como ilustração das simetrias e acasos sobre os quais o narrador reflete, aproximando ficção e realidade.

Rastreando a manipulação do saber, mecanismo de importância fundamental para uma leitura embasada na ironia, percebe-se um desnível de saber entre Aires-personagem, Aires-contador e o narrador. O narrador, além de abarcar a figura do personagem e do contador, remete também à figura ideológica que Machado compôs quando vivo. Aires-personagem é um homem que supõe e erra: *Pela hora próxima do jantar supus que Fidélia não viesse. Supus errado*⁴⁷. Aires-personagem é uma pessoa dissimulada: *Não vejo necessidade disso, mas respondi que sim*. Aires-contador inicialmente supõe que Fidélia se case (*Não quer dizer que não venha a casar outra vez*), para em um segundo momento supor que isto não aconteceria: *Não é só a piedade conjugal que lhe perdura, é a tendência a cousas de*

⁴⁷. É interessante notar como a crítica, quando a personagem mente, ou erra, ou dissimula, refere-se a ela, como se não cumprisse seu papel ficcional, como se o leitor esperasse uma personagem ficcional, e a esta figura não convém características reais humanas. À ficção restaria o herói ou o anti-herói, o paradigma da representação parece estar sempre em mente.

ordem intelectual e artística, e pouco mais ou mais nada, errando, deste modo, no futuro de Fidélia. Aires-contador é dissimulado: Eu, não sei por que inspiração maligna, arrisquei esta reflexão, ou Quanto à vida deles di-la aqui em termos secos, curtos e apenas biográficos... e lá se vão cinco páginas do livro. Aires-personagem é irônico, como se percebe nesta ironia verbal:

- Lá encontrará Fidélia.
- Que Fidélia?
- A viúva Noronha.
- Chama-se Fidélia?
- Chama-se.
- O nome não basta para não casar.

Aires-contador também o é, pois só depois que ficou sabendo que D. Carmo havia chamado a vinda do *filho postiço* Tristão como *ressurreição*, o seu diário retoma o vocábulo inúmeras vezes, sempre se referindo a Tristão, como em *O encanto* [de Tristão] *vinha justamente da sensação de cousas vistas, uma ressurreição ...* ou no episódio da música, em que o tio de Fidélia lhe indaga o motivo da *ressurreição* da música, ou mesmo em outras seqüências; tal vocábulo, utilizado de modo ambíguo, conota os dois sentidos:

renascer e Tristão. Uma ironia inicialmente verbal que se transforma em romântica.

Travestido de personagem, Aires parece apaixonado por Fidélia: começa a freqüentar a casa de Aguiar para encontrá-la, preocupa-se em acompanhar seus passos; volta seu diário para a trajetória da vida da personagem. Já como contador, a situação parece outra, por ser Fidélia objeto de sua ironia. De seu lado, o narrador aproveita-se deste desencontro entre personagem e contador; a ambigüidade da situação é aproveitada pela narração irônica para fortalecer o sentido desejado, qual seja, Fidélia seria o outro ponto de fusão entre as diegeses *diário* e *narração*. Conforme o contador revela:

Estou cansado de ouvir que ela vem, mas ainda me não cansei de o escrever nestas páginas de vadiação. Chamo-lhes assim para divergir de mim mesmo. Já chamei a este *Memorial* um bom costume. Ao cabo, ambas as opiniões se podem defender, e, bem pensado, dão a mesma cousa. Vadiação é bom costume. (p.74)

O **Memorial** pode ser considerado tanto *páginas de vadiação* como *bom costume*. E Fidélia é a figura que ligará ambos: a vadiação (diário) e o bom costume (narração). É ela também que liga Aires ao casal Aguiar e D. Carmo, é a personagem que invade o diário de Aires e a narração do **Memorial de Aires**.

4.3. O amor de Aires por Fidélia

Para isso, é necessário *lermos* o transcorrer da fábula entre Aires e Fidélia. Logo no início do diário, em um diálogo entre Aires e sua irmã, Rita, faz-se a aposta: *se a viúva Noronha casava comigo*. O interesse de Aires por Fidélia vai sendo sutilmente composto:

Era moça, vestia de preto, e parecia rezar também, com as mãos cruzadas e pendentes. A cara não me era estranha, sem atinar quem fosse. E bonita, e gentilíssima, como ouvi dizer de outras em Roma. (p.19)

Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. ... Tem a pele macia e clara com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez. (p.26)

Talvez a minha intenção secreta fosse passar dali ao casamento da própria sobrinha dele, duas condições e circunstâncias, cousa difícil pela curiosidade que podia exprimir, e aliás não está nos meus hábitos, mas ele não me deu azo nem tempo. (p.30)

Disse-me que ele é bom senhor, eles bons escravos, contou-me anedotas de seu tempo de menina e moça, com tal desinteresse e calor que me deu vontade de lhe pegar na mão, e, em sinal de aplauso, beijar-lha. Vontade sem ação. Tudo sem ação esta tarde. (p.46)

Porém, ao tomar conhecimento de que haveria um moço *mordido* por Fidélia, através de um diálogo com sua irmã, o registro do dia seguinte (24 de maio, meio-dia) é tomado pelo onírico. A viúva teria ido à casa de Aires para falar-lhe sobre casamento e, em uma

situação no mínimo atípica, decidem casar-se. Mas os pregões da realidade trazem a personagem de volta de seus sonhos: *Vai vassouras! Vai espanadores!*⁴⁸ Se logo no início do diário a presença dos pregões estimula a memória a recordar o dia em que voltou ao Brasil, um ano atrás, agora os pregões trazem a memória de Aires ao real. A ficção invade a realidade através do onírico, mas esta sai vitoriosa. Na seqüência narrativa, a ilusão de um amor da personagem é substituída pela conscientização da realidade, qual seja, a idade do contador:

Compreendi que era sonho e achei-lhe graça. ... Fui às minhas abluções, ao meu café, aos meus jornais. ... Vinte anos mais, não estarei aqui para repetir esta lembrança; outros vinte, e não haverá sobrevivente dos jornalistas nem dos diplomatas, ou raro, muito raro; ainda vinte, e ninguém. E a terra continuará a girar em volta do sol com a mesma fidelidade às leis que os regem, e a batalha de Tuiuti, como a das Termópilas, como a de Iena, bradará do fundo do abismo aquela palavra da prece de Renan: “Ó abismo! Tu és o deus único!” (p.53)

Novamente o distanciamento irônico de *O delírio* é aqui recuperado para a aceitação da velhice. Velhice e morte, juventude e amor unem-se em um único discurso:

Aí deixo uma página feita de duas, ambas contrárias e filhas da mesma alma de sexagenário desenganado e guloso. Ao cabo, nem tão guloso nem tão desenganado. Conversações do papel e para o papel. (p.54)

⁴⁸. J. A. Saraiva aponta que, em *DC*, os pregões aparecem quatro vezes, acionando as lembranças do narrador.

O arrefecimento no discurso da possibilidade de realização de um novo amor é proporcional à conscientização de seu envelhecer. Personagem e contador aproximam-se na vivência amorosa e senil, mas enquanto a paixão da personagem por Fidélia parece perdurar em toda a fábula, a do contador (aqui muito próximo da figura do narrador) vai morrendo à medida que intensifica a ironia e a conscientização da senilidade se desvela mais claramente:

Estive com ela hoje, e se não a arrebatei comigo não foi por falta de braços nem de impulsos. Quis perguntar-lhe se não sonhara com o pretendente despedido, mas a confiança que começo a merecer-lhe não permite tais inquirições, nem ela contaria nada de si mesma. (p.58)

Se fosse nos primeiros dias deste ano, eu poderia dizer que era o pendor de um velho namorado gasto que se comprazia em derreter os olhos através do papel e da solidão, mas não é isso; lá vão as gabolices do temperamento.

Esta alusão à visita que fizemos ao jazigo da família, há mais de um ano, levou-me quase a confessar o sentimento paterno que Fidélia acaso acorda em mim, mas recuei a tempo.

Mas, irônica e ambigualmente, finalizando a narração, depois de o personagem ter-se despedido de Fidélia e Tristão já casados, termina o narrador:

Não acabarei esta página sem dizer que me passou agora pela frente a figura de Fidélia, tal como a deixei a bordo, mas sem lágrimas. Sentou-se no canapé e ficámos a olhar um para o outro, ela desfeita em

graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes.
Ah! basta! Cuidemos de ir logo aos velhos. (p.171-2)

Novamente os componentes semânticos velhice e amor são associados. Com uma visão shopenhauriana, o contador encerra o episódio da história de Fidélia, pois o amor seria a ilusão humana para a perpetuação da espécie. O homem, iludido em sua busca amorosa, realiza, através do sexo, a perpetuação da espécie. Aires parece viver uma paixão, estimulando sua sensualidade. Conforme o próprio narrador afirma, *Era o acordo ou o contraste do indivíduo e da espécie* (p.138).

4.4. A narração

A escrita de um memorial, simulacro do real, acaba por se transformar em um romance, simulacro da ficção. Em outras palavras, o Autor partiria da *realidade* de Aires para compor o *amor ficcional* de Fidélia; a realidade estaria de tal modo imbricada na narração (de uma história de amor), que esta acabaria por substituir aquela. Esta leitura permite, mais uma vez, reforçar a tese de que **Memorial de Aires** é a obra machadiana que privilegia não tão-somente o próprio

contar, mas também a própria fábula (*Eu engenharei uma fábula...*p.172), como se fatos e imagens, por si só, compusessem uma macronarração.

Antônio Cândido, em **Vários escritos** (1977), indica seis manifestações possíveis na realização da obra machadiana:

- a duplicidade ou não de um ser, sua identificação, seu limite entre a lucidez e a loucura (“O espelho”, “O alienista”);
- relação entre o fato real e o fato imaginado, relação entre o ser e o parecer (**D. Casmurro**);
- reflexões como: a que sentido tem o ato?, serei eu alguma coisa mais do que o ato que me exprime? Será a vida mais do que uma cadeia de opções? (**Esaú e Jacó**),
- o tema da perfeição, a aspiração ao ato completo, à obra total (“Um homem célebre”),
- indagações sobre a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado (**MPBC**),
- a transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual (**MPBC**, **QB** e, principalmente, a teoria do Humanitismo, “A causa secreta”).

Certamente encontramos os vários níveis de leitura em um único texto, mas Antônio Cândido identifica, nas obras citadas, uma predominância do aspecto apontado. Assim, esta relação entre o ser e o parecer, tão questionada em “O Alienista”, parece estar resolvida em **Memorial de Aires**: *Rita quis ir saber da própria Fidélia. Ponderei-lhe que era indiscreto, e faria crer da nossa parte alguma curiosidade* (p.107).

A dualidade do ser, a dissimulação de um parecer, não têm mais conotação pejorativa, mas são regras do procedimento social para um bem-viver. Não mais a dualidade das personagens, a relatividade de uma visão:

Não sou eu que o digo; Santo é que o pensou. (EJ, p.955)

Mas esse duelo do ser e do não ser, a morte em ação, dolorida, contraída, convulsa, sem aparelho político ou filosófico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar. (MPBC, p.545)

– Já o tenho achado em contradição.

– Pode ser. A vida e o mundo não são outra coisa. A senhora não saberá isto bem, porque é moça, e ingênua, mas creia que a vantagem é toda sua. A ingenuidade é o melhor livro e a mocidade a melhor escola. Vá desculpendo esta minha pedanteria; alguma vez é um mal necessário. (EJ, p.1057)

Agora as personagens, sem a intensa exploração da ambigüidade do narrador machadiano “tradicional”, estão em consonância com seu

ambiente social, agora as imagens são também utilizadas para expressar sua mundividência:

Tem agradado muito o Tristão, e para crer que o merece basta dizer que a mim não me desagradou, ao contrário. É ameno, conversado, atento, sem afetação nem presunção, fala ponderado e modesto, e explica-se bem. Ainda lhe não ouvi grandes cousas, nem estas são precisas a quem chega de fora e vive em família; as que lhe ouvi são interessantes.

Mesmo quando se realiza a visão ambígua do narrador, não está ele mais preocupado com um questionamento, com um desvelar, mas sim com uma possível constatação dos fatos. Berenice O. Cavalcante (1985) aponta a dicotomia da narração: o universo público/privado, velho/novo, aposentadoria/trabalho, saúde/doença, vida/morte. Parece-nos que a única personagem que apresenta uma dicotomia entre ser e parecer é D. Cesária, mas mesmo assim explorada com humor, pois esta duplicidade não irá ser trabalhada tragicamente, como em “A cartomante”, mas inserida *apenas* como *composição de uma pessoa*:

Antes de me despir quero escrever o que ouvi agora há pouco (meia-noite) à picante Cesária. ...

Não escrevo porque seja verdade o que D. Cesária me disse, mas por ser maligno. Esta senhora se não tivesse fel talvez não prestasse; eu nunca a vejo sem ele, e é uma delícia.

... D. Cesária pensa realmente o mal que diz. A contradição é aparente; está toda no ódio que ela tem a Fidélia, e este sentimento é a causa íntima e única das duas opiniões opostas. (p.139)

Exceto D. Cesária, as personagens em **Memorial** perdem a dupla face, ficam na unidade, e ganham a companhia do seu oposto, não há uma dicotomia antagônica, uma dualidade conflitante, mas sim a co-existência do duplo, do verso e reverso.

Se anteriormente o ser e o parecer construíam uma duplicidade com um traço semântico negativo, agora esta se apresenta positivamente na cumplicidade dos dois casais. Esta composição já pode ser percebida em **EJ**, com a duplicidade explorada no antagonismo de Pedro e Paulo e em **Memorial** este procedimento se efetivará. Enquanto o casal de velhos é descrito como:

Ora, a alma dele era de pedras soltas; a fortaleza da noiva foi o cimento e a cal que as uniram naqueles dias de crise. Copio esta imagem que ouvi a Campos, e que ele me disse ser do próprio Aguiar. Cal e cimento valeram-lhe logo em todos os casos de pedras desconjuntadas. Ele via as cousas pelos seus próprios olhos, mas se estes eram ruins ou doentes, quem lhe dava remédio ao mal físico ou moral era ela. (p.31)

O novo casal é sublimado:

Não há como a paixão do amor para fazer o que é comum, e novo o que morre de velho. Tais são os dous noivos, a quem não me canso de ouvir por serem interessantes. Aquele drama de amor, que parece haver nascido da perfídia da serpente e da desobediência do homem, ainda não deixou de dar enchentes a este mundo. Uma vez ou outra algum poeta empresta-lhe a sua língua, entre as lágrimas dos espectadores; só isso. O drama é de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho. (p.154)

Mas inversamente ao conto “Luas-de-mel”, de Guimarães Rosa, cujos dois casais, um novo e um velho, convivem circunstancialmente na mesma casa e metaforicamente perpassam as quatro fases da lua para que, ao final, o amor seja reavivado no casal de velhos; na narração machadiana Aguiar e D. Carmo não redescobrem a antiga paixão. A imagem da lua é direcionada somente ao casal novo, particularmente à Fidélia, através de um comentário irônico:

Na igreja havia curiosos do bairro, damas principalmente. ... Movimentos, sussurro, cabeças inclinadas, tudo isso encheria este pedaço de papel sem proveito. Mais interessante seria o que alguma boca disse do primeiro casamento e suas alegrias, e da viúva do primeiro casamento e suas tristezas, e os demais quartos dessa perpétua lua da criação.

Esta ironia exclusiva à figura de Fidélia cria um interessante efeito de sentido contrário às constantes insinuações de paixão. Gera, na narração do diário, uma inferência possível, poderíamos dizer até mesmo um subentendido: em razão da idade, o amor de Aires por Fidélia não se realiza e assim o objeto de desejo torna-se alvo de ironia por ser inatingível.

Este dito e não dito do texto machadiano dialoga com outra característica discursiva machadiana: a ambigüidade. Se em construções discursivas anteriores a ambigüidade era explorada em

pequenos indícios, tais como *parecer, talvez, acredito...*, - pois a visão do narrador no discurso era determinante para a composição do discurso -, em **Memorial de Aires**, em um primeiro movimento, este processo não se concretiza (no diário não se realiza, mas na narração sim). O contador *apenas* escreve em seu diário os fatos acontecidos no dia-a-dia, as conversas, as opiniões, as impressões, e as reminiscências que tais fatos despertam.

A ambigüidade machadiana cria efeitos de sentido possíveis, cabendo ao leitor optar por um deles. Talvez o maior exemplo desta ambigüidade seja **DC**, que, até hoje, um século depois de sua publicação, suscita a grande celeuma: Capitu traiu ou não Bentinho? Este enigma criado por Machado de Assis serve de motivação tanto para realizações intertextuais como para iniciativas que extrapolam a literatura, objeto de tantos acontecimentos: logo após a morte de Machado, um jornal da época cria um concurso para que os leitores completassem a poesia de Bentinho; a **Folha de S. Paulo**, no ano de 1999, lança um concurso para que os leitores condenem ou absolvam Capitu; o livro escrito por Lígia Fagundes Telles, que transforma Capitu em narradora; a peça *Madame*, escrita por M. Velho da Costa, recém-lançada no Brasil, em que Capitu se encontra com M. Eduarda,

personagem de **Os Maias**, de Eça de Queiroz. Tudo isto só vem reforçar a idéia de que a criação artística, quando realmente obra de arte, permite leituras infinitas, suscita a imaginação do leitor, dialoga com ele, torna-se atemporal.

Machado de Assis, em seu conto “A chinela turca”, ilustra com perfeição a possibilidade de um leitor recriar uma obra. Trata-se de um bacharel, Duarte, que recebe a visita de Lopo Alves, quando estava pronto para ir a um baile encontrar-se com a suposta namorada. O visitante pede-lhe que leia um drama que acabara de escrever; de acordo com o narrador, *Lopo Alves cuida de pôr por obra uma invenção, quando não fazia mais do que alinhar as suas reminiscências* (PA, p.296).

Mas a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos (p.297). E o leitor (o bacharel) identifica a *metáfora*, depara-se com o *autor* sem conhecê-lo, percebe que *o roubo da chinela foi apenas um pretexto* (p.300), encontra *uma sílfide, uma visão de poeta, uma criatura divina* (p.301) para que, ao final do conto, ele mesmo conclua:

– Ninfa, doce amiga, fantasia inquieta e fértil, tu me salvaste de uma ruim peça com um sonho original, substituíste-me o tédio por um pesadelo: foi um bom negócio. Um bom negócio e uma

grave lição: provaste-me ainda uma vez que o melhor drama está no espectador e não no palco. (p.303)

O exercício da leitura, praticado pela personagem de “A chinela turca”, é também retomado na escrita de **Memorial de Aires**. Na narração, as personagens lêem-se umas às outras e o contador compõe-nas:

... naturalmente não queria incorrer na pecha de fraco, mas a fraqueza, se o era, começou nos gestos; ele ergueu-se, ele sentou-se, ele acendeu um charuto, ele retificou a posição de um vaso... Eu, para espanar a melancolia da sala, perguntei se os negócios do barão iam bem, e se os libertos... Aguiar volveu a ser gerente de banco e expôs-me algumas cousas sobre o plantio de café e os títulos de renda. (p.61-2)

Contando-me estas particularidades, acaso dispensáveis, D. Carmo queria naturalmente comunicar-me o próprio alvoroço. Conheço estas intenções recônditas e manifestas a um tempo; é velho sestro de felizes. (p.62)

... eu é que pensei haver-lho lido no rosto.(p.111)

Novidade não era, a confissão é que me espantou, e provavelmente leu esse efeito em mim. (p.128)

Depois, quando nos separámos na esquina da Rua da Quitanda, entrei a cogitar se ele, ao dar comigo, compôs aquela palavra para o fim de mostrar que, mais que tudo, admira nela a arte musical. (p.103)

Ponho-lhe, enfim, um coração bom, e compreendo as saudades que a terra de cá lhe desperta, sem quebra dos novos vínculos travados. (p.81)

Aliás, a leitura, em **Memorial**, aproxima Autor e leitor, já que as duas colunas de sustentação da estrutura do romance são: a tríade do sujeito

enunciador (personagem-contador-narrador) e a circunlocução da leitura do romance⁴⁹. Melhor dizendo, Autor e leitor, juntos, no processo de leitura do mundo e da obra, elaboram o texto. O texto se transforma em uma grande alegoria da vida.

O processo da leitura em **Memorial de Aires** é primordial tanto para o leitor virtual quanto para as personagens, leitoras da vida, e para o contador. As intensificações do processo da leitura, das composições explícitas das personagens, da crescente ironia em relação a elas, os vocábulos que remetem à idéia de texto, por um acúmulo de analogias à leitura e, conseqüentemente, ao texto, geram um movimento de leitura singular: o leitor começa a ler o diário do Conselheiro Aires e acaba por ler a narração de **Memorial de Aires**. Os acontecimentos da vida, os gestos, as falas, são textos que precisam ser lidos pelas personagens, as quais por vezes erram, por vezes acertam em suas leituras. As simetrias entre vida e texto precisam ser identificadas.

Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma coisa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto. (p.103)

⁴⁹ Saraiva aponta metalepses e analepses na construção da “estrutura circular do relato”. (p.162)



O mesmo ocorrendo com Aires-personagem e contador, pois, além da exigência de domínio da leitura, há ainda os acasos.

Deixo aqui esta página com o fim único de me lembrar que o acaso também é corregedor de mentiras. Um homem que começa mentindo disfarçada ou descaradamente acaba muita vez exato e sincero. (p.51)

A única maneira do contador-Aires não errar em sua leitura é através do texto escrito. Ele lê com perfeição as personagens, como no momento em que lê a carta de Fidélia:

Ora bem, a viúva Noronha mandou uma carta a D. Carmo, documento psicológico, verdadeira página da alma. ...
... Vou reconhecendo que esta moça vale ainda mais do que me parecia a princípio. (p.67)

Deste modo, assim como o leitor virtual, as personagens têm de saber ler a vida, pois vida e obra parecem ser similares. A relação entre o fato real e o fato imaginado, que Antônio Cândido identifica em **DC**, e as perquirições que o crítico atribui a **EJ** parecem estar implicitamente respondidas em **Memorial de Aires**⁵⁰ Vida e obra se assemelham à necessidade do ser humano/leitor, à medida que exigem de seus integrantes capacidade e habilidade para discernir

⁵⁰. Esperamos, ao final de nossa leitura, ter elaborado uma resposta plausível às questões anteriormente apontadas.



manifestações humanas e discursivas e para identificar indícios de homens, personagens e palavras.

Vida e obra também se assemelham no tocante à simetria. Se em **EJ**, de acordo com I. A. Cintra (1985), “o narrador se mostra sempre disposto a perseguir a verdade, mesmo com sacrifício da verossimilhança, e, portanto, da credibilidade do relato, em **Memorial de Aires** ele não oculta que o objeto de sua fatura é o livro.” Vide excertos destacados pelo estudioso:

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, ...(DC)

Os próprios cavalos eram iguaizinhos, quase gêmeos, e batiam as patas com o mesmo ritmo, a mesma força e a mesma graça. Não creias que o gesto da cauda e das crinas fosse simultâneo nos dois animais; não é verdade e pode fazer duvidar do resto. Pois o resto é resto.(EJ)

Este fenômeno não creio que possa ser comum. Ao contrário, não faltará quem absolutamente não creia, e suponha invenção o que é verdade puríssima.(EJ)

Há na vida simetrias inesperadas. A moléstia do pai de Osório chamou o filho ao Recife, a do pai de Fidélia chama a filha à Paraíba do Sul. Se isto fosse novela, algum crítico tacharia de inverossímil o acordo de fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil. (**Memorial**)

Já lá vão muitas páginas falei das simetrias que há na vida... Tudo isso repugna às composições imaginadas que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto. (**Memorial**)

Mas enquanto, para Cintra (1985), em **EJ** “Machado aponta a natureza impenetrável da realidade, o que inviabiliza qualquer pretensão de domínio absoluto da verdade. Se o essencial (‘o real verdadeiro’) é insondável, só resta a quem postula a representação, contentar-se com as sobras enganosas da aparência (p.50-1)”; para Saraiva (1993), “o assimétrico pode estar no verdadeiro (doença de Aires e de Carmo) e o sintético pode estabelecer elos entre o real e o romanesco ... projetando, assim, o questionamento à veracidade do real, cujas fronteiras passam a confundir-se com as do imaginário (p.184).”

Parece-nos que o imbricar realizado em **Memorial** entre vida (realidade) e obra (ficção), homem e leitor, reminiscência e imaginação, seria uma resposta a este questionamento apontado por Cintra, por Saraiva, ou mesmo pelas perquirições apontadas por Antônio Cândido, qual seja, as simetrias, os acasos, as rupturas, as disparidades, os contrastes são ordens de *aspecto e de movimento* tanto da realidade quanto da ficção. Mas esta aproximação, em **Memorial**, não teria mais uma resignação inquieta dos textos

anteriores, mas sim uma constatação⁵¹. Tudo é representação, vida e obra, homens e personagens, esta concepção do real não o invalidaria, mas sublimaria o ficcional, pois seria nele que o exercício da leitura se realizaria de modo satisfatório. Justificando, assim, o processo de compor e de ler as/das personagens, transformando-as em signos. Leitura aqui, remetendo ao conceito de Paulo Freire sobre a práxis: ação-reflexão-ação; a leitura gera uma reflexão sobre a mundividência do leitor, a qual sofre uma alteração no comportamento do indivíduo que, por sua vez, se posicionará diante do texto com uma visão de mundo alterada, e assim sucessivamente. Aliás, esta crença da literatura como possibilidade de interferir no real, não como literatura engajada, mas como *orientação* está presente na crítica de Machado de Assis, em “Idéias sobre o teatro”:

A civilização perde assim a unidade. A arte, destinada a caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora, - vai copiar as sociedades ultra fronteiras.

... O jornal e a tribuna são os outros dois meios de proclamação e educação pública. (p.793)

Barreto Filho (1947) corrobora nossa visão ao afirmar: “Há na obra machadiana uma intenção pedagógica, que esteve sempre presente nas

⁵¹. É preciso ter em mente que, de acordo com publicação da *Folha de S. Paulo*, Nietzsche foi publicado em jornal brasileiro pela primeira vez em 1895.



suas crônicas e que se disfarça nos livros de ficção sem deixar de ser efetiva (p.206)”⁵². Mas em **Memorial** não há mais a preocupação em estimular uma reflexão no leitor, pois, como foi por nós apontado anteriormente, este deve ficar na platéia, não buscar os bastidores; o autor não mais oferece os diagramas, já que a representação, com suas simetrias e acasos, tanto acontece no real quanto no ficcional. A única chance de o homem tentar unir as duplicidades e dicotomias da condição humana seria na ficção. Assim como a personagem M. Regina, do conto “Trio em Lá Menor” tenta unir as estrelas na retina de seus olhos e constata que só pode projetá-las no real, o narrador machadiano serve-se do Conselheiro Aires e seu diário para apresentar seu pensamento estético: a supremacia da arte sobre o real, pois, assim como a arte, o real passa a ser o resultado daquilo que o indivíduo percebe e vê, mas com o elemento estético.

Justifica-se, assim, a transformação do diário do Conselheiro. Se inicialmente a intenção do contador é escrever o real servindo-se do diário, a realidade sucumbe ao ficcional do romance de Fidélia. A última referência a Fidélia na narração, como comentamos

⁵². Há um trabalho de Kátia Muricy onde ela demonstra o apoio inicial e sua posterior condenação aos médicos higienistas através de suas obras de ficção. Tal posição é corroborada em algumas crônicas do Autor.

anteriormente, também ilustra a sobrepujança do ficcional. O narrador inicia seu discurso voltado para o real e o entrelaça ao ficcional, mas este subjuga aquele. Explica-se, deste modo, a tessitura da narração: fios da vida e fios do discurso compõem-na e, para que se possa *ver* este tecido criado, somente com uma *real* leitura, da vida humana, da criação artística e, por que não, da própria vida do Autor?

Entretanto, esta trama não é um mundo só representado, nem um mundo só imaginado. Ela é resultante do amálgama *realidade-ficção* criado pela mente humana. Assim como os elementos externos (os pregões) disparam a memória do Conselheiro Aires, fazendo com que suas reminiscências e lembranças sejam despertadas (*O assunto era velho e bom para atar conversa; aproveitamo-lo e chegamos ao desembarque, depois de trocadas muitas idéias e impressões* (p.76); *Vejamos se posso resumir agora as minhas impressões da noite* (p.24)), eles, os pregões, também acionam sua memória criativa (*Em verdade, dá certo gosto deitar ao papel cousas que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão* (p.83)) e sua imaginação, pois nele encontram-se sanguessugas a se movimentarem:

Que valem tais ocorrências agora, neste ano de 1888? Que pode valer a loja de um barbeiro que eu via por esse tempo, com sanguessugas à porta, dentro de um grosso frasco de vidro com

água e não sei que mais? Há muito que se não deitam bichas a doentes; elas, porém, cá estão no meu cérebro, abaixo e acima, como nos vidros. (p.72)

As sanguessugas, que estão no cérebro do contador, estabelecem analogia às de Erasmo de Rotterdam (2000, p.18), quando este compara a língua bifurcada do bicho aos retóricos da época.

Não se anseia mais por uma resposta definitiva, pois na vida o real é aquilo que o homem percebe, sente, ou mesmo escreve; assim como na ficção o verossímil é aquilo que o homem escreve, percebe, ou mesmo sente. Como o próprio Aires-contador comenta, *Reli também este dia de hoje, e temo haver-lhe posto (principalmente no fim) alguma nota poética ou romanesca, mas não há disso; antes é tudo prosa, como a realidade possível* (p.89-90), pois a vida se resume a impressões: *A minha impressão é que ele anda ou começa a andar namorado da viúva. Outra impressão que também não escrevi é que a madrinha parece perceber o mesmo, e tira daí certo alvoroço* (p.124).

Nesta perspectividade, onde o olhar do homem compõe sua realidade, Aires-contador reflete: *Se eu tivesse ainda agora a impressão que me levou a apostar com Rita o casamento da moça, poderia crer que tal presença e tal atitude me dariam gosto. Acharia*

nelas o sinal de que não ama a Tristão, e, não podendo eu desposá-la, preferia que amasse o defunto (p.138).

Talvez aqui esteja a grande distinção do olhar de Machado de Assis ante a realidade, o distanciamento irônico. Se, para nós, a verossimilhança, objeto de tantas reflexões na história da crítica literária, teria como referência o real, o que aconteceria se este real também sofresse um processo de *perspetividade*? Para o Autor, a *mimesis* não estaria submissa ao real, pois o real seria um acúmulo de impressões e reminiscências na memória do homem. Deste modo, o narrador não mais se encontra distante, e não é superior aos movimentos, assistindo às dualidades e dicotomias da vida. Ele se aproxima da vida, identifica-se com ela, mesmo que esta nova posição tenha sido gerada pela proximidade à morte.

O crítico contemporâneo parece ainda estar olhando ou com os olhos de Leonardo (*apud* Bosi, p.75), para quem *a prima verità era a verdade que o olho do pintor-cientista captava pela sua experiência e passava ao entendimento*, ou com os olhos de Descartes (*apud* Bosi, p.75), para o qual *a única verdade segura é o cogito, a consciência da própria consciência, de que deriva a certeza da própria existência: ergo sum.*

Em Machado, as referências de Bosi a Merleau-Ponty encaixam-se prontamente:

A 'identidade de vidente e visível' e a postulação de que o sujeito 'que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha' criam a imagem de um mundo feito de coexistências, coextensividades, simultaneidades, parentescos, implicações mútuas, afinidades, imbricações, entrelaçamentos, correspondências; em suma, um contexto de *reversibilidade*, palavra que é, não por acaso, nomeada no fecho de **O visível e o invisível**, como 'a verdade última'. (p.82)

O narrador machadiano "tradicional" deixa de estar distante para estar próximo à vida. Assim, a *identidade de vidente e visível* faz com que o novo narrador machadiano *que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha*, criando em sua diegese a imagem de mundo feito de coexistências,... Esta percepção do real como consequência do olhar transforma a ironia machadiano, pois, ao percebê-lo como resultado, e não como objeto, a superioridade do ironista se desfaz; ele se aproxima da realidade, da condição humana. Resta, assim, apenas uma verdade última neste seu último romance: *a verdade estética*. Vê-se, no decorrer da narração de **Memorial de Aires**, que esta memória não será somente utilizada para resgatar um passado ou para descrever as impressões de Aires sobre o Brasil que encontra após 35 anos de diplomacia. Ironicamente, agora essa

memória está *falha, cansada*, daí recorrer ao papel para anotar os acontecimentos diários, como se, na fugacidade da vida, necessitassem dos apontamentos do discurso para serem lembrados, ou melhor, para não serem esquecidos na memória do tempo. Mas, enquanto desvela sua tendência a um discurso mais enxuto, vela seu processo de composição. Ficamos sem conhecer o tempo que foi necessário para limpar as impressões do fato, para que ele pudesse, enfim, ser narrado. O processo de composição do Autor, mais uma vez, permanece ocultado. É curioso percebermos que tal processo, na visão romântica, é todo recoberto pelo imagético. A crítica contemporânea, ao tentar descobri-lo, justifica-se através do inconsciente. Thomas Mann, em **Morte em Veneza**, parece desvelar o seu fazer poético, na tentativa de apreender o próprio construto:

Mas a vontade rigorosa e pura que, misteriosamente, conseguira trazer à luz aquela obra de arte divina – ele, o artista, não acontecia, não lhe era familiar? Não era ela o que também atuava nele, quando, tomado da mais sóbria paixão, libertava da massa marmórea da linguagem a forma esguia que visualizara em espírito, e que apresentava à humanidade como a imagem e o espelho da beleza espiritual? Imagem e espelho.

Mesmo Albert Einstein afirma: *O senso de mistério está na origem da verdadeira arte e da verdadeira ciência*. Hoje, com todos esses recursos e mecanismos de desvelamento de um discurso, com todo o

desmistificar de uma criação, o próprio ato de criação ainda é um momento hermético, apenas vislumbrado, ou pressentido, pelo crítico, pois nunca é deflagrado em sua totalidade, uma vez que este instante é único e individual: o ser e sua memória.

Machado de Assis, na tentativa de envolver seu processo em uma névoa, parece ocultá-lo conscientemente. Serve-se, para isso, da ironia, da ambigüidade, da própria *mimesis*, da metalinguagem, enfim, mecanismos que instauram, nos dizeres de Wittgenstein (1975), jogos de linguagem. Por outro lado, nós, no papel de leitores, tendo como base o romance analisado neste capítulo, tentaremos, no próximo, deslindar alguns recursos narrativos que caracterizam o que seria, a nosso ver, um *novo contar* de Machado de Assis.



O' Christo, em que alma penetrou teu nome,
Que the não desse o balsamo da vida?

Pelo vento dos seculos levado,
Vidente e cego, o maximo dos seres,
Que fôra do homem nesta escassa Terra,

Se ao mysterio da vida the não desses

O' Christo, a eterna chave da esperança?

Philosophia stoica, ardua virtude,

Creação de homem, tudo passa e expira;

Tu só, filha de Deus, palavra-amiga,

Tu, suavissima voz da eternidade,

Tu perdoas, tu vales, tu confortas.

Neste sonho, iriado de outros sonhos,

Varios como as peças da natureza,

Nesta confusa agitação da vida,

Que alma transpõe a derradeira idade,

Farta de algumas passageiras glórias?

Flor do Evangelho, nuncia de abros dias,

Esperança christã, não te ha murchado

O vento arido e secco; és tu viçosa,

5. O DISCURSO DO MEMORIAL

5.1. O novo contar de Machado

Quando Eugênio Gomes constata que, em Machado, “tornou-se mais sensível o ascendente do esteta sobre o narrador em várias passagens de **Esaú e Jacó**”, esse grande crítico embasa, mais uma vez, nossa reflexão sobre o **Memorial de Aires**. Será que nesta forma de diário não teria se realizado a expressão de uma nova estética machadiana?

Ao optar por um discurso que sugere informalidade, subjetividade, intimidade, dentre outras características, o Autor parece agora não mais fazer uma indagação sobre o ato da escrita, presente em romances anteriores, mas parece elaborar uma resposta para tais questionamentos levantados até então. Mesmo que os três elementos apontados por Enric Bou (1986), em primeira pessoa, registro do cotidiano e informalidade, estejam presentes na obra analisada, os mecanismos discursivos do Autor e os elementos constitutivos de um romance também se realizam, sobrepondo-se àqueles. Como *última*

*experiência da escritura*⁵¹, o Autor parece almejar um discurso simples, direto, puro. As grandes reflexões filosóficas e questionamentos irônicos e literários ficaram em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e **Quincas Borba**. Agora urge a *limpeza* do discurso, o silêncio do narrador *sarcástico* e dos marcantes diálogos anteriores com grandes escritores. A ficção basta a si mesma. *Preciso de me lavar da companhia dos outros* (p.50), escreve o narrador. A leitura de grandes críticos machadianos deixa-nos a certeza de que o processo de composição do escritor sofreu grandes transformações calcadas nas leituras de um Swift, de um Voltaire, de um Almeida Garrett, de um Sterne, de um Erasmo de Rotterdan, dentre muitos outros autores e filósofos. O próprio Machado, na advertência de uma nova edição do romance **Ressurreição**, em 1905, afirma que essa obra *pertence à primeira fase da minha vida literária*, afirmando sua transformação discursiva. E assim como Machado desenvolveu um novo discurso, após a fase romântica, parece-nos que aconteça uma outra transformação no **Memorial**, trabalhada na forma escolhida: o diário. A maneira peculiar de explorar esta forma, ao *transferir* ao real

⁵¹. Pensamos, aqui, no conceito de Roland Barthes: "...um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, engajando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua fala à ampla História de outrem." (p.23)



elementos do ficcional, e vice-versa, faz com que a obra se transforme também em outra grande alegoria: a alegoria da obra literária.

Novamente servimo-nos de Eugênio Gomes, em sua análise de **EJ**, para estendermos nossa leitura de **Memorial**. Para ele, o romancista teria pretendido “surpreender também o movimento interior, o pensamento ou a idéia em **status nascem**” (p.157). Acreditamos que este propósito de Machado, sugerido por esse crítico, é extensivo à última obra do escritor. Os elementos da ficcionalidade, ou mesmo do romance, observados e comentados em **EJ** (*apud* Cintra) são utilizados na construção de **Memorial**. O narrador focaliza a personagem de modo mais natural, mais próximo ao *real*, não mais preocupado em tornar natural o que é artificial ou tornar artificial o que é natural, pois a ironia foi arrefecida em seu tom sarcástico. A ficção se desvela ao leitor por si mesma, deixando que ele a perceba, sem grandes questões metalingüísticas intratextuais. Não haveria uma reflexão sobre o contar; há, sim, um exercício do contar. Isto seria resultante da posição do contador que se aproxima das personagens, minimizando a ironia, e também do uso da alegoria.

Este *aquietar-se* do narrador machadiano “tradicional” pode ser vislumbrado, em um primeiro momento, na significativa diminuição

do tom irônico dirigido às personagens, o que faz com que esta obra seja entendida por uma grande parte dos críticos como um discurso altamente lírico, ou mesmo nostálgico, de um Machado velho. Poderíamos dizer que a ironia retórica, aquela que aponta as maldades humanas em um contexto social através do ambíguo, praticamente deixa de existir; agora a ironia predominante é a romântica, aquela que constata a limitação humana, que percebe a ambigüidade não como uma dualidade, mas como um paradoxo próprio da vida. Na verdade, há fortes momentos líricos, mas sua ironia amainada perpassa toda a obra, com sua vitória final:

A alma da gente dá vida às coisas externas, amarga ou doce, conforme ela for ou estiver, e o texto de Fidélia é dulcíssimo. (p.164)

e a noite passou assim alternada, entre o bater do mar e do relógio. (p.145)

A eternidade é mais longe, e ela já lá mandou outros pedaços da alma; vantagem grande da música, que fala a mortos e ausentes. (p.152)

A preocupação central do contador parece recair, assim, no próprio contar. Não aquele contar que reflete o próprio ato da escrita, que explora a relação narrador/personagem/leitor de um discurso. Mas aquele que explora todos os elementos da narratividade. Personagens e contador têm o mesmo procedimento narratológico: assim como na

narração a figura do editor omite trechos do diário de Aires, Tristão omite informações aos padrinhos na *vida real* e o contador ao leitor. Assim como Rita dá uma informação inesperada a Aires, o contador também o faz. Antecipação, digressão, diálogo, duração, suspense, mentira e ficcionalidade, intriga são elementos utilizados pelas personagens, pelo contador e pelo narrador. Vida e obra se aproximam através da linguagem, objeto da comunicação humana.

Em seu *último caderno*, a oralidade e a escrita encontram-se em um mesmo paradigma: *cada padre diz a missa à sua maneira de sempre; apressada ou vagarosa, conforme usa ler ou falar* (p.66). As próprias epígrafes remetem à oralidade das canções d'amigo, remetem ao aspecto popular da linguagem⁵².

Resultante da estrutura do texto, construído como um diário, nota-se uma dicotomia 'Aires-personagem' *versus* 'Aires-contador', o que possibilita o estabelecimento de níveis diversos de leituras. Se Aires-personagem falha na leitura de Tristão (o que pode ser considerado um índice de sua velhice), Aires-contador lê as cartas com muita agudeza. A título de ilustração, tomemos o dia 30 de junho, quando o contador comenta a carta que Fidélia enviara a D. Carmo:

⁵². J. A. Saraiva atribui às epígrafes a voz do elemento feminino na narração do Autor.



Ora bem, a viúva Noronha mandou uma carta a D. Carmo, documento psicológico, verdadeira página da alma. Como eles tiveram a bondade de mostrar-ma, Não tem frases feitas, nem frases rebuscadas; é simplesmente simples, se tal advérbio vai com tal adjetivo, creio que vai, ao mesmo para mim. (p.66)

O contador analisa a origem do papel, o estilo da escrita, o teor da carta, a própria escritora e, depois de nos sugerir a grandeza de Fidélia, reduz a personagem a *sua filhinha Fidélia*.

Aliás, nas leituras que Aires-contador realiza, os estilos de cada personagem são identificados, seja através da escrita, seja através da oralidade: Tristão é definido como *No vestido e nas maneiras usa o tom da conversa; a mesma correção e simplicidade* (p.73); D. Carmo, como *Nas duas ou três moléstias que o pequeno teve, a aflição de D. Carmo foi enorme. Uso o próprio adjetivo que ouvi ao Campos, conquanto me pareça enfático, e eu não amo a ênfasis. Confesso aqui uma cousa. D. Carmo é das poucas pessoas a quem nunca ouvi dizer que são 'doudas por morangos', nem que 'morrem por ouvir Mozart'. Nela a intensidade parece estar mais no sentimento que na expressão* (p.34); D. Cesária, *Tudo lhe sai com palavras relativamente doces e honestas, ficando o veneno ou a intenção no fundo* (p.140). Daí mais uma vez perguntar-se: será que Aires-personagem e Aires-contador

podem ser considerados uma só entidade, se mesmo o prefácio não nos permite uma definição?

As construções metafóricas e as grandes indagações filosóficas e irônicas do discurso machadiano parecem arrefecer no **Memorial**. É óbvio que encontramos sinais da *velha escrita*, como no trecho em que Tristão está a confessar seu amor por Fidélia para Aires.

Tristão deteve-se naquele ponto e estendeu os olhos abaixo e ao longo. Um criado veio servir-nos café, enquanto dous grandes pássaros negros cortavam o ar, um atrás do outro. Podia ser um casal, ele que a perseguia, ela que negava. Então eu, para sorrir da confidência, sugeri a idéia de que a bela Fidélia estivesse a fazer o mesmo gesto da ave fugitiva; talvez já gostasse dele. Não me retrucou sim, nem não, mas a expressão do rosto era negativa, e eu, para não perder o resto, perguntei-lhe... (p.129)

Se compararmos com a metáfora da idéia fixa, vê-se que, nessa construção, a metáfora não chega a ser uma realização textual, e muito menos uma personificação, mas sim uma realização verbal que Aires constrói para Tristão, como resposta à confissão do amigo⁵³. A analogia que o diarista faz entre os pássaros e o casal realiza-se na tentativa de manter o diálogo estabelecido entre os dois homens e para que Aires continue a ser o destinatário das confissões (*e eu, para não perder o resto*). Enquanto Aires-personagem preocupa-se em manter o

⁵³. Este desnível entre o dito e o não dito gera também uma suave ironia entre Aires e Tristão.

clima de confiança para conhecer *as novidades*, o diarista expõe seu pensamento e sua fala diversamente⁵⁴, e se preocupa também em perceber, em notar a reação de Tristão (*mas a expressão do rosto...*) mantendo o distanciamento irônico em relação à personagem.

Em outro momento do *Memorial*, quando Aires está a escrever sobre a vida de Aguiar e D. Carmo,

Ora, a alma dele era de pedras soltas, a fortaleza da noiva foi o cimento e a cal que as uniram naqueles dias de crise. Copio esta **imagem** que ouvi ao Campos, e que ele me disse ser do próprio Aguiar. (p.31)

a criação da metáfora é atribuída ao personagem, como se esse não fosse o estilo do narrador Aires se expressar, apesar de corroborar com a idéia expressa; aliás, quando elas ocorrem na narração do Conselheiro, ou não são expressas como uma metáfora pura, ou são atribuídas a outras personagens, exceto ao narrador, como no trecho em que o Conselheiro comenta uma história lida em João de Barros:

Respondeu-lhes o rei que era melhor ficarem amigos de longe; amigos ao pé seriam como aquele penedo contíguo ao mar, que batia nele com violência. A **imagem** era viva, e se não foi a própria ouvida ao rei da África, era contudo verdadeira. (p.144)

Estes trechos ilustram certamente uma construção peculiar do Autor, qual seja, o comentário do narrador ao final do parágrafo,

⁵⁴. O ser e o parecer de Machado, tão comum no comportamento social das personagens em outras obras suas, aqui se manifesta na relação *pensamento-fala*.

refletindo sobre os períodos anteriores. Esta estruturação do parágrafo é freqüente nas construções irônicas, quando exploradas através do silogismo (tese, antítese e síntese); o raciocínio dedutivo (ou indutivo) da conclusão final reflete as inferências (premissas) apresentadas anteriormente, construindo, desse modo, seu pensamento irônico. Na primeira citação, o narrador se isenta de qualquer participação na construção da **imagem**, mas o fato de repeti-la, sugere uma concordância à idéia apresentada. Na segunda citação, o narrador comenta a **imagem** criada e se posiciona ante a idéia expressa.

Nota-se que, nos dois períodos finais, o termo imagem é reincidente. Melhor dizendo, o narrador machadiano, mesmo não assumindo tais construções como suas, serve-se da metáfora⁵⁵ como um recurso gerador da imagem, a qual se encaixa em uma definição de Octavio Paz (1992, p.109-10): “El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma.” É óbvio que a imagem de Octavio Paz, quando extensiva à poesia, toma o conceito do termo em questão de modo mais complexo, conceituando a imagem como resultante da leitura da própria poesia, mas tal definição, ao ser apropriada para

⁵⁵. Aqui utilizamos metáfora em sentido lato.



nossa conceituação, elucida a busca que acreditamos o autor Machado de Assis tenha empreendido, e obtido, na obra **Memorial de Aires**.

Homem contemporâneo, Machado presenciou as quatro manifestações literárias, Romantismo, Realismo, Naturalismo e Simbolismo, conforme comentam Brayner (1979) e Sússekind (1990), alguns autores que discorrem sobre o posicionamento do escritor em questão ante a literatura dominante da época. Em qualquer tempo ele parece assistir a todo esse buscar estético sem nunca aderir prontamente, há todo um processo de reflexão causado pelo distanciamento irônico, como ele mesmo explicita em duas críticas: “Instinto de Nacionalidade” e “A nova geração”.

Para ele, ao discutir a literatura brasileira e o espírito nacionalista nas letras, *tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe* (Crítica, p.802) e cabe à nova geração perceber que *a verdadeira ciência não é a que se incrusta para ornato, mas a que se assimila para nutrição; e que o modo eficaz de mostrar que se possui um processo científico, não é proclamá-lo a todos os instantes, mas aplicá-lo oportunamente* (Crítica, p.836).

Em uma linguagem pós-moderna, poderíamos dizer que Machado de Assis estaria se referindo à relação realidade/imaginação e à sua concepção estética, reiterando a *mimese* de toda composição poética, qual seja: mesmo partindo do real, a expressão artística torna-se independente do contexto ao qual está inserida, pois sua intenção maior não é a reprodução dele, mas sim servir-se dele para compor sua obra. Assim, nos dizeres de Paul Ricoeur (*apud* Sérgio Motta, p.94),

o 'salto do imaginário' é alavancado por uma referência que precede a composição poética (*mimese* I). Instaurando-se no texto poético, o imaginário exerce a sua 'função-pivô', como 'mimese-criação', 'mimese-invenção', ou *mimese* II. O imaginário construído aporta o seu dinamismo na recepção do leitor (*mimese* III), como o fenômeno da KATAKARSIS, fechado toda a envergadura do ciclo.

Além disso, se a escrita (o diário), de acordo com Aires é um exercício de vadiagem, onde nele estaria a exercitar suas sanguessugas, a oralidade e a ficcionalidade funcionariam como fonte da narração. O seu contar depende das informações das outras personagens e a elas somam-se sua imaginação, sua memória remanescente e sua reflexão⁵⁶.

⁵⁶. Recuperaríamos, aqui, a reflexão elaborada anteriormente sobre o duplo movimento diário e memorial no capítulo 'O diário'.

No diário, o movimento de reflexão é introjetado; na narração, exteriorizado⁵⁷:

Qual! Não posso interromper o *Memorial*; aqui me tenho outra vez com a pena na mão. Em verdade, dá certo gosto deitar ao papel cousas que querem sair da cabeça, por via da memória ou da reflexão. Venhamos novamente à notação dos dias. (p.83)

Ontem conversei com a senhora do Aguiar acerca das antigas noites de S. João, Santo Antônio e S. Pedro, e mais as suas sortes e fogueiras. (p.65)

Os acontecimentos são obtidos através das personagens, como se o real se realizasse a partir da oralidade da linguagem:

Isto não foi ele que me disse nem ninguém; eu é que o adivinho e escrevo aqui para mostrar a mim mesmo o que é fácil de ver. (p.68)

Contou-mo há pouco o próprio desembargador Campos. (p.86)

A conversação foi o melhor veículo; é desses que têm as rodas surdas e rápidas, e fazem andar sem solavancos. (p.125)

Mas esta focalização do real baseada na focalização externa/interna das personagens e do contador,

É suposição minha, e pode não ser verdade. A verdade certa é que, à duas horas da tarde, aquele advogado andava atrás das moças, em vez de estar no foro; ou mau advogado, ou feliz namorado. (p.95)

⁵⁷ Saraiva identifica movimentos contrários em outro aspecto narrativo: “um, exocêntrico, interliga o texto a outros – pelos liames que o amarram à subjetividade do narrador e pela equiparação sugerida quanto ao aspecto formal; o outro movimento é endocêntrico – impõe as regras próprias da execução e valida-as, ao ajustá-las à finalidade do relato.” (p.148)



faz com que a realidade assim como a narração nada mais sejam do que impressões pessoais:

Esta palavra, que podia ser de queixa, foi dita rindo, e percebi pelo tom que era alegre. (p.96)

Gosto de ver e antever, e também de concluir. (p.115)

Pareceu-me (ou foi ilusão) que ele queria acrescentar alguma coisa e não acabou de querer. Não sei que seria. (p.106)

Concordei de gesto e de palavra, sem entender nada. (p.102)

A vida passa a ser análoga ao texto. Isto porque, assim como simetrias e acasos ocorrem tanto na realidade quanto na ficção, a vida e a obra dependem de seu *leitor*. Duarte, personagem de “Chinela turca”, transforma um mau texto em um interessante discurso; assim também o homem: de acordo como lê a vida torna-se ela alegre ou triste, tudo depende da leitura que faz dos pormenores.

Este enfoque ao detalhe reflete mais uma característica do narrador machadiano “tradicional”: o gosto pelo pormenor. Novamente Eugênio Gomes, em 1958, já analisava o ‘microrealismo’ de Machado de Assis, atribuindo-o a uma “espécie de cacoete moral que se encontra freqüentemente em suas narrativas” (p.61). Já Saraiva justifica esta característica discursiva “[d]o gosto e hábito pela análise de olhares, palavras, gestos, atitudes, assim como a tendência a

questionar sobre...” (p.164) como consequência da narração homodiegética. Mas mesmo em discursos heterodiegéticos, a *leitura* de gestos e movimentos, índices pormenorizados para a leitura intra e extradiegeticamente se realiza:

O mistério estava nos olhos. Estes eram opacos, não sempre nem tanto que não fossem também lúcidos e agudos, e neste último estado eram igualmente compridos; tão compridos e tão agudos que entravam pela gente abaixo, revolviam o coração e tornavam cá fora. (EJ, p.948)

Duarte procurou desviar aquele cálix de amargura; mas era difícil pedi-lo, e impossível alcançá-lo. Consultou melancolicamente o relógio, que marcava nove horas e cinquenta e cinco minutos, enquanto o major folheava paternalmente as cento e oitenta folhas do manuscrito.

– Isto vai depressa, disse Lopo Alves; eu sei o que são rapazes e o que são bailes. (“Chinela turca”, p.296)

O cotejamento da fortuna crítica machadiana, longe de a termos saturado, deu-nos a certeza de que alguns elementos da obra machadiana são tão relevantes que, independentemente do teor da crítica, são sempre retomados. Parece-nos que, em muitos momentos, o que estaria em discordância seria a própria justificativa àquela determinada construção literária. Se para E. Gomes seria consequência de um cacoete moral, e para Saraiva seria resultado do narrador homodiegético, para nós seria ilustração do narrador irônico machadiano, uma vez que este olhar auxilia o narrador a revelar as intenções ocultas das personagens, permite seu exercício de leitura; processo este que acontece em toda a obra machadiana, tanto em

discursos homodiegético como em heterodiegético, como vimos acima.

Esta focalização caracteriza o próprio narrador irônico, pois ela possibilita a demonstração da perspectividade do real. Para comprovar, basta lembrarmos do trecho de **Morte em Veneza** (citado anteriormente), ou mesmo **Viagens de Gulliver**, de Swift.

Este olhar o mundo através de gestos, palavras, atitudes compõe, juntamente com a exploração da perspectividade⁵⁸, insere o texto machadiano na relativização do mundo contemporâneo e no discurso da pós-modernidade, se entendermos pós-modernidade como Linda Hutcheon (1991) coloca:

... o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos *conhecer* os 'objetivos fundamentais' do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a 'realidade' social, histórica e existencial do passado é uma realidade *discursiva* quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única 'historicidade autêntica' passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. (p.45)

Esta perspectividade faz com que o Autor afirme em crônica de 12/09/1896: *Não serei eu que chama a isto verdade ou mentira.*

⁵⁸. Perspectivismo, para Nietzsche, é a condição pela qual "todo centro de força – e não só o homem – constrói todo o resto do universo partindo de si mesmo, isto é, emprestando ao universo dimensões, forma e modelo concedidos à própria força." (p.728)

Podem ser as duas cousas, uma vez que a verdade confine na ilusão, e a mentira na boa-fé (p.729).

Mas, se compararmos a perspectividade de Machado a um autor contemporâneo como João Gilberto Noll, perceberemos que enquanto o real do primeiro é criado a partir de sua *visão mental*, no segundo é forjado pelos sentidos, tais como o protagonista de **Hotel Atlântico**, romance cujas alegorias exploram as imagens visuais e as cores, ou o protagonista de **O quieto animal da esquina**, cuja alegoria volta-se para uma memória olfativa, transformando o homem em cão ao final da narração. Em outras palavras, parece-nos que a ficção pós-moderna detém-se nos órgãos sensoriais, enquanto Machado se detinha no próprio mecanismo cerebral.

Tanto assim que, em “O cônego ou a metafísica do estilo”, quando o Cônego Matias está a escrever um sermão a pedido, o leitor é levado, com muito humor e imaginação, a conhecer os mecanismos cerebrais do escritor:

Upa! Cá estamos. Custou-te, não, leitor amigo? É para que não acredites nas pessoas que vão ao Corcovado, e dizem que ali a impressão da altura e tal, que o homem fica sendo coisa nenhuma. Opinião pânica e falsa, falsa como Judas e outros diamantes. Não creias tu nisso, leitor amado. Nem Corcovados, nem Himalaias valem muita coisa ao pé da tua cabeça, que os mede. Cá estamos. Olha bem que é a cabeça do cônego. Temos à escolha um ou outro dos hemisférios cerebrais; mas vamos por

este, que é onde nascem os substantivos. Os adjetivos nascem no da esquerda.

... Ouvem-se agora e procuram-se. Caminho difícil e intrincado que é este de um cérebro tão cheio de cousas velhas e novas! Há aqui um burburinho de idéias, que mal deixa ouvir os chamados de ambos. (p.571)

A imaginação do mecanismo cerebral e a posição do autor ante os mecanismos da expressão escrita impressiona-nos. Em suas crônicas é explicitada sua preocupação com a linguagem, mas como objeto de expressão, tal como se lê em :

A principal vantagem dos estudos de língua, é que com eles não perdemos a pele, nem a paciência, nem, finalmente, as ilusões, como acontece aos que se empenham na política, essa fatal Dalila (deixem-me ser banal) a cujos pés Sansão perdeu o cabelo, e André Roswein a vida.

— André, tu ainda hás de fazer com que eu acabe os dias num convento, dizia Carnioli ao infeliz Roswein. Nunca repetirei isto ao ilustre latinista, que ultimamente emprega os seus lazeres em expelir barbarismos e compor novas locuções. Língua, tanto não é Dalila, que é o contrário; não sei se me explico. (p.187)

Ou ao discutir o uso de palavras estrangeiras e neologismos, quando afirma:

Ora, eu não tenho outro desejo senão falar e escrever corretamente a minha língua; e se descubro que muito coisa que dizia até aqui, não tem foros de cidade, mando este ofício à fava, e passo a falar por gestos.

Não estou brincando. ... Tenho comido e comerei *filet de bouef*, é certo, mas com a restrição mental de estar comento *lombo de vaca*. (p.175)

O Autor, na extensão de sua obra, apresenta uma certa teoria da linguagem: sendo ela originária da mente humana, seria um

instrumento do qual o homem se serve para expressar seu pensamento, o qual trabalha misteriosamente na composição de seus substantivos e adjetivos. Muitas vezes incapaz de responder às ansiedades do dizer, ela, mesmo assim, expressa o pensamento do homem, daí poder ele ser lido através de sua manifestação. Linguagem como identificação de um indivíduo (como acontece no diário do Conselheiro Aires), como construção de um estilo (como em “O cônego e a metafísica do estilo”), linguagem como representação de uma nacionalidade (como na discussão sobre palavras estrangeiras e neologismos) e, principalmente, nos trechos das crônicas de 31/01/1889 e de 27/02/1889, nas quais podemos estabelecer analogias e (re)construir a grande alegoria que o Autor faz sobre a linguagem e o próprio processo de criação:

Eu abri o paletó, e esperei; ela desfechou o tiro: era um jorro de essência pura.

... Ei-lo que chega... Carnaval à porta!... Diabo! aí vão palavras que dão idéia de um começo de recitativo ao piano; mas outras posteriores mostram claramente que estou falando em prosa, e se prosa quer dizer falta de dinheiro (em cartaginês, é claro) então é que falei como um Cícero.

Carnaval à porta. Já ouço os guizos e tambores. Aí vem os carros das idéias... Felizes idéias, que duram três dias andais de carro!

... Mas a falta de dinheiro (prosa, em língua púnica) não me permite pôr esta idéia na rua. Sem dinheiro, sem ânimo de o pedir a alguém, e com certeza, sem ânimo de o pagar, estou reduzido ao papel de espectador. Vou para a turbamulta das ruas e das janelas; perco-me no mar dos incógnitos. ...

_ Mas como hei de significar o tiro?

- Isso agora é que é idéia; procure uma idéia. Há de haver uma idéia qualquer que signifique um tiro. Leve à orelha uma pena, na mão uma escritura, para mostrar que é tabelião; mas como é tabelião político, tem de exprimir a sua opinião política. É outra idéia. Procure duas idéias, a opinião e a do tiro. ...
- Eram duas idéias.
- Com umas brochadas de anarquia social, mental, moral, não sei mais qual?
- Isso então é que era um cacho de idéias... Falta-lhe só a berlinda.
- Falta-me prosa, que é como os soldados de Aníbal chamavam ao dinheiro.

Parece-nos que aí Machado compõe sua estética: o elemento exterior pode disparar uma bala de estalo (*essência pura*), acionar uma idéia que, no momento de sua expressão, deve *significar* o próprio tiro (bala) e a opinião do escritor sobre o fato; além disso, deve-se construir a idéia com *uma brochadas de....* (visão irônica, servindo-se do contexto histórico). Mas para que o *desfile de carnaval* (o texto) realmente se realize, é necessário o dinheiro (*a prosa*).

À procura desta *prosa* (ideal), Machado de Assis parece ter estado durante toda sua vida. Justificam-se, assim, as inúmeras repetições de um fato, reiterado em crônica, conto, romance (como as metáforas das pernas, do nariz, dentre outras), como se o elemento externo servisse apenas de pretexto para seu contar. Assim como Monet em suas experiências com a luminosidade, como na série de pinturas da Catedral de Rouen, reproduzida em diferentes momentos

do dia, as experiências machadianas da escrita sobre um único acontecimento parecem demonstrar a preocupação central do autor: a expressão do contar. A forma perfeita, a expressão da idéia parece ser sua busca:

Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dous olhos, outros matam-se de desespero. (EJ, p.989)

O salto é grande, mas o tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais subtil obra deste mundo, e acaso do outro. (EJ, p.976)

Assim, comentamos alguns recursos narrativos que parecem caracterizar especialmente o **Memorial**: a metalinguagem mais velada, o arrefecimento do tom irônico, a oralidade, a diminuição das metáforas, a dicotomia Aires-personagem *versus* Aires-contador, o enfoque dos pormenores, a perspectividade, qualidades, enfim, que traçam em sua forma narrativa *diário*. Esta estrutura possibilita ao Autor criar dois níveis de discurso, a narrativa dentro da narrativa, em um jogo dicotômico (dialético): o romance de Tristão e Fidélia, com seu *final feliz*, representa um *atar de pontas* do seu contar, como se Machado fosse buscar a ideologia romântica de seus primeiros

romances (*vide* o capítulo seguinte); o diário que mantém a visão irônica e desencantada dos romances da fase *realista*⁵⁹, mas amenizada pela perspectividade de um narrador ambíguo, cujo distanciamento alterna-se com o lirismo provocado pelo sentimento que a personagem feminina nele desperta.

5. 2. A nova leitura de Memorial

Neste atar de seu percurso discursivo, em que recupera algumas passagens de obras anteriores, em um claro processo de metalinguagem intertextual (como vimos no capítulo Memorial de Aires), Machado de Assis, logo nas epígrafes, parece apontar para esta junção. De acordo com S. Spina, as canções d'amigos de Joham Zorro seriam representantes de cantigas bem próximas do primitivismo, do início do surgimento das cantigas; já D. Dinis, o mais fecundo dos trovadores, manteve o prestígio da poesia no seu reinado, embora o

⁵⁹. É preciso lembrarmos as palavras de J. Veríssimo: "Machado de Assis de fato nunca pertenceu a escola alguma, e através de todas manteve isenta a sua singular personalidade literária" (p.238)



grande esplendor do movimento poético começasse a declinar já nos fins do reinado de seu pai Afonso III (p.34). Assim, a junção entre um início e um fim de uma estética literária é construída nas epígrafes; agora o autor não busca mais a junção da infância à velhice, como em **DC**, mas sim a junção de um contar (a sua fase *romântica* à sua fase *realista*), de uma história (algumas passagens do personagem-Aires são *extraídas* da vida do romancista e alguns episódios do contexto da época), de uma estética (as alegorias de um fazer estético).

Além disso, a perspectividade observada em seu novo discurso serve-se da alegoria com muita propriedade. Isto porque o mundo, visto agora como perspectiva de um olhar, e não mais como dicotomia do real, faz com que as dualidades já comentadas entre o velho e o novo, o aqui e o lá, o público e o privado, o escrever e o ler, a vida e a morte, o casamento e a viuvez, a verdade e a mentira, o real e o ficcional, a simetria e o acaso, gerem a figura do paradoxo, como apontam Dirce C. Riedel (1983) e J. A. Saraiva (1993). Conforme afirma Deleuze (1974, p.79),

... a potência do paradoxo não consiste absolutamente em seguir a outra direção, mas em mostrar que o sentido toma sempre os dois sentidos ao mesmo tempo, as duas direções ao mesmo tempo.



Esta coexistência do duplo, do verso e do reverso, que gera o paradoxo⁶⁰ também constrói a ironia e a alegoria. Se recuperarmos o conceito de ironia, deparamo-nos com a visão irônica que ora mostra o reverso para elaborar sua crítica (ironia retórica), ora explora a dualidade⁶¹ para apontar a ambigüidade, ou mesmo a relatividade do real e do ficcional (ironia romântica). Kierkegaard (1991, p.92), ao afirmar a ironia como *inquietação eterna do pensamento*, também aponta a atividade dialética entre o fenômeno e a idéia. Mas enquanto para ele esta dialética é superada com a libertação do sujeito através da visão irônica, para Tieck a analogia do mundo e do teatro toma uma forma excepcionalmente patética (em *William Lovell*), identificando-se com um sentimento completamente novo, que não é ainda o *spleen*, mas que é já o tédio e o *mal de viver* (Bourgeois, p.71).

Esta superioridade do ironista (já comentada nos capítulos Pressupostos teóricos e O narrador irônico) que é constante nas obras anteriores de Machado de Assis, apresenta-se agora, em **Memorial**, amainada na perspectiva do narrador. No conceito nietzschiano de

⁶⁰. De acordo com Hansen (1986), a definição de alegoria por Quintiliano inclui também a ironia, como tropo de oposição, uma vez que ela afirma para dizer outra coisa, isto é, para negar, e vice-versa. (p.13)

⁶¹. Bourgeois coloca que a ironia, quando considerada como espírito libertário do artista neste mundo relativo e movediço, torna-se, naturalmente, uma forma de paradoxo. (p.61)

que a verdade é considerada a relativização de um olhar, torna-se impossível ao ironista livrar-se de sua condição humana, já que ela, a visão irônica, nada mais seria do que uma verdade relativizada de um sujeito, a perspectiva de um olhar. Daí justificando a nova maneira com que o narrador de **Memorial** explora suas personagens (como demonstramos no capítulo Memorial de Aires) e *confunde* ficção e realidade (como apresentamos em O novo contar de Machado).

Assim, esta nova leitura do **Memorial de Aires** só é possível se não estipularmos o narrador machadiano “tradicional” como paradigma. Como já afirmamos anteriormente, a relação personagem-contador-narrador-Autor explorada na macroestrutura do romance arquiteta as instâncias do diário e da narração desta ficção. Servindo-nos das palavras de Sérgio Motta,

...entre as tendências ilustrativas do impulso estético de contar uma estória interessante, como herança recebida da ficção grega, e as tendências representativas que incidem sobre o real, no novo foco paradigmático, a narrativa abriu o seu caminho para elevar a prosa ficcional escrita à condição de uma arte representativa, por meio da qual o homem passou a expressar a complexidade de seus sentimentos, na tessitura das mais diversas aventuras. (p.268)

Ficção e realidade se fundem para a criação do simulacro. Mas este simulacro, mesmo implicando grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar (Deleuze, p.264), não é uma cópia degradada, ele encena uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução (p.267). E neste mundo do simulacro, parece-nos que a alegoria realiza, com exatidão, a teatralização de uma idéia (Hansen, p.45), pois ela servir-se-á de um nome que recupere o mimético para atribuir-lhe um significado *absentia*, através de um processo de analogia, no qual há a transposição semântica de um signo em presença para um signo em ausência (Hansen, p.14).

Se no novo contar, a perspectividade é basilar para a construção da dualidade vida e obra, na nova leitura, a alegoria é fundamental para a constituição da alegoria estética que o Autor elabora⁶². Ele concretiza sua leitura estética através da alegoria. Pois, como afirma Deleuze (p.265),

A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; de outro, a teoria da arte como reflexão da experiência real.

⁶². Hansen coloca que a alegoria é uma construção consciente, pois é seu criador que irá determinar sua significação (p.17).

Machado de Assis parece tomar as palavras do filósofo francês como *verdade* ao inserir no diário do Conselheiro Aires asserções como:

Escrevo isto só para não perder longamente o costume. Não é mau este costume de escrever o que se pensa e o que se vê, e dizer isso mesmo quando se não vê nem pensa nada.

O assunto era velho e bom para atar conversa; aproveitam-lo e chegamos ao desembarque, depois de trocadas muitas idéias e impressões. Confesso que as minhas não eram mais novas que o assunto inicial, e eram curtas, as dele tinham sobre elas a vantagem de evocações e narrativas. ... Foi interessante, decerto, e parece que sincero e exato, mas foi longo, por mais curta que fosse a viagem da barca. (p.76)

Gastei o dia a folhear livros, e reli especialmente alguma coisa de Shelley e também de Thackeray. Um consolou-me de outro, este desenganou-me daquele; é assim que o engenho completa o engenho, e o espírito aprende as línguas do espírito. (p.23)

Quis ponderar ao desembargador que o exercício da música podia conciliar-se muito bem com o estado, uma vez que a arte é também língua, mas tudo isso me passou rápido pela cabeça. Era acaso poético, para um magistrado, sem contar que podia ser indiscreto também. (p.86)

Reli também este dia de hoje, e temo haver-lhe posto (principalmente no fim) alguma nota poética ou romanesca, mas não há disso; antes é tudo prosa, como a realidade possível. (p.89)

Parece que já não queremos Anas nem Marias, Catarinas nem Joanas, e vamos entrando em outra onomástica, para variar o aspeto às pessoas. Tudo serão modas neste mundo, exceto as estrelas e eu, que sou o mesmo antigo sujeito, salvo o trabalho das notas diplomáticas, agora nenhum. (p.40)

O ato de escrever, para o Autor, parece encaixar-se perfeitamente na teoria da sensibilidade ao acreditar que se pode escrever *mesmo quando se não vê nem pensa nada*, ao afirmar que as

idéias e impressões são apropriadas para uma *realidade possível*, e até mesmo quando o romantismo de Shelley é desmascarado pela ironia de Thackeray. Vê-se, aqui, um perfil estético que embasa toda a obra machadiana: o discurso do narrador independente da figura do indivíduo, o aproveitamento de elementos e fatos históricos para a criação do simulacro, a valorização da ironia no desnudamento do real e, principalmente, o prazer estético.

Além disso, o narrador posiciona-se ante a teoria da arte ao preocupar-se com as diferenças do seu contar e o de Tristão, pois enquanto o seu contar não era *mais novo*, era *curto* e explorava as *idéias e impressões*, o contar do jovem moço Tristão leva *a vantagem de apresentar evocações e narrativa*, mas tinha a desvantagem de ser *longo*. A reflexão sobre um novo contar parece percorrer toda a última obra de Machado de Assis. Mas agora com uma singular diferença: não se questiona mais o discurso em andamento, mas toda e qualquer realização estética.

É preciso contextualizarmos esta reflexão. Machado de Assis, durante a escrita desta obra, mesmo que muitos críticos se dirijam a ele como um velho cansado, presenciava todo um início de uma transformação estética. Enquanto José Paulo Paes chama a este

período de 'belle époque', Alceu Amoroso Lima denomina-o 'Ecletismo' (1900-1920), Veríssimo identifica-o como 'Modernismo' e Bosi como 'Pré-Modernismo'. De acordo com Brito Broca, os livros mais vendidos na época de 1900 foram: **Canaã**, de Graça Aranha (1902), **Os sertões**, de Euclides da Cunha (1902) e **A esfinge**, de Afrânio Peixoto (1908). Os períodos breves e diretos sucedem-se como um desfile de imagens-sentimentos do primeiro, a linguagem de estilismo febril, mas sempre em função de realidades bem concretas do segundo, a fluência jornalística e um pouco fácil demais dos episódios do terceiro (Bosi, 1995) delineiam no panorama literário da época um novo fazer.

É preciso, também, incluir neste contexto a presença de Nietzsche. A comemoração aos 100 anos da morte do filósofo fez com que a mídia divulgasse amplamente sua vida e sua obra. De acordo com estes artigos comemorativos, Nietzsche foi comentado pela primeira vez na imprensa brasileira em 1895; já José Paulo Paes identifica relações entre **Canaã** e o filósofo; há, no acervo da Biblioteca Nacional, obras de Nietzsche editadas a partir de 1887; e, finalmente, Brito Broca acaba por confirmar a presença das idéias do filósofo na época de Machado ao afirmar:

Contra o prestígio crescente da Colombo [confeitaria] surge um grupo de novos chefiados por Paulo Barreto, do qual fazem parte Camerino Rocha, Vítor Viana, Mário Guaraná e outros. Procuram hostilizar com zombarias a roda de Bilac a quem chama de *Sr. Bilac*, opondo à Musa Verde (o absinto) dos poetas da Colombo, que costuma quase todos embebedar-se, o culto de Nietzsche, o filósofo do super-humanismo. (p.34)

Segundo Almáquio Dinis teria sido o poeta baiano Pethion de Vilar, em 1900, no discurso que proferiu, ao empossar-se na cadeira de Alemão do Ginásio da Bahia, um dos primeiros, senão o primeiro, a falar em Nietzsche no Brasil, citando uma frase de Zaratustra. No ano seguinte, diz Almáquio, o Prof. Tillemont Fontes, da Faculdade de Medicina da Bahia, mostrara-lhe um exemplar do **Assim falava Zaratustra**, dizendo-lhe que o achara intragável. Mas Vivaldo Coaracy, em carta que nos escreveu, assegura que antes de 1900 as traduções de Nietzsche, em edições do **Mercure de France** já eram conhecidas no Rio, ...

Em 1902 aparecia no **Correio da manhã** um pequeno estudo de José Veríssimo sobre Nietzsche. Desde então os artigos se multiplicaram. (p.112)

Ou seja, Nietzsche foi lido aqui naquele início de século.

Além da perspectividade apresentada em **Memorial**, em relação direta com o conceito de verdade nietzschiana, podemos também reler a presença das crianças (apontadas anteriormente como indício do envelhecimento de Aires) como outro elemento nietzschiano. A criança, vista como símbolo da transposição da ilusão humana, surge na narração em um momento de alegria, todas de mãos dadas a brincar; em um segundo instante são substituídas por outras, agora carregando fardos, mas que seriam capazes de rir, pois *a infância vê*

naturalmente verde; e no sonho de Aires daquela tarde, quando *todas as crianças deste mundo, com carga ou sem ela, faziam um grande círculo em volta de mim, e dançavam uma dança tão alegre que quase estourei de riso* (p.94). E para ilustrar a significação da criança em **Memorial de Aires**; ou mesmo para apontar, mais uma vez, como a intertextualidade do próprio discurso machadiano se autoilumina; ou também para relacionar mais um exercício do contar, tomemos um trecho de **Páginas recolhidas**, em um texto sobre a morte do editor Garnier:

Com José de Alencar foi diferente; ali travamos as nossas relações literárias. Sentados os dous, em frente à rua, quantas vezes tratamos daqueles negócios de arte e poesia, de estilo e imaginação, que valem todas as canseiras deste mundo. Muitos outros iam ao mesmo ponto de palestra. Não os cito, porque teria de nomear um cemitério, e os cemitérios são tristes. Não em si mesmos, ao contrário. Quando outro dia fui a enterrar o nosso velho livreiro, vi entrar no de S. João Batista, já acabada a cerimônia e o trabalho, um bando de crianças que iam divertir-se. Iam alegres, como quem não pisa memórias nem saudades. As figuras sepulcrais eram, para elas, lindas bonecas de pedra; todos esses mármore faziam um mundo único, sem embargo das suas flores mofinas, ou por elas mesmas, tal é a visão dos primeiros anos. Não citemos nomes. (p.654)

Assim, se o discurso de **Memorial** remete à idéia da morte, novamente a ironia romântica justifica a correlação com as crianças; se há a idéia de um fechamento do discurso no atar de suas pontas, surge também a observação da *língua da arte* que estava sendo

alterada, pois estava entrando uma *outra onomástica*. Tristão e Fidélia parecem ser a alegoria deste novo contar que o Autor vislumbra no cenário brasileiro:

Entretanto, ela referiu duas ou três reminiscências de viagem, impressões do que vira em museus da Itália e da Alemanha. Da nossa terra dissemos cousas agradáveis e sempre de acordo. (p.41)

Lá se desfizeram as sombras, porque o encontro de Tristão e Fidélia era sempre uma aurora para ambos, ...

...Em verdade, Tristão é feito de modo que a política o pode levar sem esforço, e Fidélia retê-lo sem dificuldade. (p.162)

O histórico-político explorado em **Canaã** e **Os sertões** parece estar sendo considerado neste novo perfil. Mas a visão irônica de 'O delírio' vem à baila na afirmação *Tudo serão modas neste mundo* e a consciência (irônica) de sua busca estética é retomada com a expressão *as estrelas e eu* (vide leitura do conto "Trio em Lá menor", no capítulo 'O discurso crítico machadiano'). Mesmo nas expressões artísticas, perdura a contextualização de valores e visões criadas pelo homem.

Nesta identificação do novo, o discurso de Machado parece servir-se da oralidade⁶³. Não mais períodos extensos, como em

Do seu caráter e espírito melhor se conhecerá lendo estas páginas e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar. (**Ressurreição**, p.118)

⁶³. Mattoso Câmara (1977) afirma: O objetivo de Machado de Assis é a aproximação da linguagem falada, o coloquialismo em suma, para que a narrativa escrita adquira a naturalidade e a espontaneidade de um relato oral. (p.94)

Para mim era aquilo uma situação nova do nosso amor, uma aparência de posse exclusiva, de domínio absoluto, alguma coisa que me faria adormecer a consciência e resguardar o decoro. (MPBC, p.581)

Agora, em **Memorial de Aires**, os períodos são mais breves,

Em caminho, arrependi-me de não ter ficado para jantar. Ouviria o *grande talento* que arrancou a voz exclamativa ao Tristão. Não seria novo para mim, mas seria mais uma vez, conquanto pareça que ela anda a recusar-se agora ao piano. É verdade que talvez os dous a vão levar à noite a Botafogo. Também pode ser que ela durma ali hoje, em casa dos pais postiços. (p.110)

Sobre este falar derramado, sobre o discurso estabelecido, em crônica do dia 07/07/1878, o autor elabora uma interessante construção discursiva: propõe-se a falar sobre o discurso (*estilo*), sobre as *boas amostras do documento* e serve-se de pratos culinários para descrevê-los. Uma outra crônica de 1894, publicada em **Páginas recolhidas**, corrobora um outro pensar machadiano, a morte de uma expressão, com o significativo título de “A cena do cemitério”:

Desta boca saíam as mais sublimes promessas em estilo alevantado e nobre. Onde estão agora as belas palavras de outro tempo? Prosa eloqüente e fecunda, onde param os longos períodos, as frases galantes, a arte com que fazia ver a gente cavalos soberbos com ferraduras de prata e arreios de ouro? (p.651)

Este morrer de um discurso para o irromper de outro é manifestado em outro momento no mesmo texto citado: *A arte é a árvore despida: eis que lhe rebentam folhas novas e verdes* (p.652).

Mais uma vez o discurso machadiano reitera a repetitividade dos movimentos da vida e a força do discurso poético. Sob o prisma da nova estética, esta linguagem deve ser mais *limpa* (vide trechos dos pregões), menos trabalhada estilisticamente, mais próxima da oralidade. Aliás, o discurso próximo à oralidade de **Memorial** também pode ser ampliado com os seguinte dizeres de Benjamin:

A linguagem falada é assim a esfera da locução livre e primordial da criatura, em contraste com a escrita visual da alegoria, que escraviza as coisas nos amplexos da significação. (p.224)

A dualidade linguagem falada/liberdade e alegoria/escravização do real reescreve, mais uma vez a imagem do paradoxo. Se anteriormente o discurso machadiano gera a liberdade do riso sarcástico do distanciamento do mundo, agora este sentir é manifestado no gozo estético.

Este movimento paradoxal da alegoria (liberdade/escravização; vida/morte; novo/velho), que poderia ser entendido como um vazio entre duas positivities cheias, passa a ser identificado como uma forma e uma função, diferentes conforme o nível e o domínio a que são aplicadas (Hansen, 1994, p.54); e é justamente esta coexistência do duplo e sua transfiguração que faz com que o discurso de **Memorial** se aproxime da poética do pós-modernismo.

Na conceituação de Hutcheon (1991), o pós-modernismo caracteriza-se pela ironia, pela presença do paradoxo, pelo problema da referência, dentre outros elementos. Os dois primeiros aspectos são centrais em nossa construção da leitura da obra em questão. A referencialidade, em sua relação com a história do país e a do indivíduo são por nós apenas resvaladas. Já a referencialidade aos discursos anteriores do escritor (intertextualidade) foi retomada para que pudéssemos ilustrar o atar das pontas do contar machadiano: assim como o **Memorial** retoma as duas fases anteriores do escritor, ele também resgata passagens, apresenta enfoques e visões de obras anteriores⁶⁴. Esta mesma autoreferencialidade (apontada no capítulo Discurso crítico) que também é utilizada pela ironia (como vimos em O novo contar) e pela própria alegoria, como estamos a desenvolver neste capítulo.

A narração machadiana, em sua última manifestação, com um alto grau de autoreferencialidade, espelha a própria criação romanesca. Daí, mais uma vez, *D. Carmo e Aguiar* estarem a esperar, de portas abertas, seus leitores. Como muito bem afirma Beatriz

⁶⁴. Talvez um estudo da projeção de todas as obras de Machado de Assis nesta última pudesse construir a visão de autoreferencialidade.

Resende (1985), em seu artigo **Memorial de Aires**: o romance pelo avesso:

Mas, se tomarmos este texto, se o olharmos atentamente, se o virarmos pelo avesso, veremos, que, mais do que a história narrada ou eventuais referências, são justamente suas costuras que nos fascinam. O romance aparecerá, então, como uma verdadeira e sedutora teoria do ficcional, mais ainda do que uma teoria do romance, embora também o seja. É o próprio ficcional que constitui antes de mais nada, a matéria do romance, é o ato de fingir, como diz Wolfgang Iser, que a obra literária realiza que importa aqui. (p.55)

E são justamente estas costuras que estamos a tentar localizar, cerzidas com a ironia e a alegoria no tecido do passado, presente e futuro do discurso literário, em um claro exercício do/no fazer poético.

A alegoria de uma nova realidade discursiva é composta pelas personagens Fidélia e Tristão, com uma incidência constante para sua construção⁶⁵. Sobre Fidélia e Tristão lê-se:

...mas a sua sopa vale para mim todas as noções estéticas e morais deste mundo e do outro. (p.39)

Não é só a piedade conjugal que lhe perdura, é a tendência a cousas de ordem intelectual e artística, e pouco mais ou mais nada. (p.61)

...eu deixei-me ir atrás dela. Não era curiosidade, menos ainda outra coisa, era puro gosto estético. Tinha graça andando; era o que lá disse acima: encantadora. (p.102)

Uma coisa traz outra, falamos das graças da viúva, da compostura, da discrição, da memória das viagens, do gosto, dos gestos e creio que dos olhos também. Eu, com certeza, falei dos olhos, e agora me lembra

65. Hansen define que a alegoria se constrói também através da repetição: "Assim, a alegoria é não só **metáfora** (substituição) mas também **anáfora** (repetição)." (p.39)

que ele disse serem juntamente lindos e graves. ... Achei isto bem, como equidade e como estética. (p.117)

A disposição, o arranjo, a combinação, tudo era de mulher. (p.120)

– Não me atrevi, por não conhecer bem a arte de figura... (p.121)

Não vai ao teatro, qualquer que seja, nada sabe de dramas nem de óperas. (p.55)

– *Tristão* é capaz da intenção e do disfarce, mas eu também acho possível que o principal motivo fosse arredar qualquer suspeita de interesse no casamento. Seja o que for, parece que assim se fará.

– E andam críticos a contender sobre romantismos e naturalismos! (p.160)

A idade em que foi daqui e o tempo que tem vivido lá fora dão a este moço uma pronúncia mesclada do Rio e de Lisboa que lhe não fica mal, ao contrário. (p.161)

O encanto vinha justamente da sensação de cousas vistas, uma ressurreição que era continuidade, se assim resumo o que ele me disse em vocábulos mais simples que estes. (p.71)

No vestido e nas maneiras usa o tom da conversa; a mesma correção e simplicidade. (p.73)

Os dous [*Fidélia* e *Tristão*] conversaram de Wagner e de outros autores, com interesse, e provavelmente com acerto. (p.88)

Sabiam tudo. Parece incrível como duas pessoas que se não viram nunca, ou só alguma vez de passagem e sem maior interesse, parece incrível como agora se conhecem textualmente e de cor. Conheciam-se integralmente. Se alguma célula ou desvão lhes faltava descobrir, eles iam logo e pronto, e penetravam um no outro, com uma luz viva que ninguém acendeu. Isto que digo pode ser obscuro, mas não é fantasia; foi o que vi com estes olhos. E tive-lhes inveja. Não emendo esta frase, tive inveja aos dous, porque naquela transfusão desapareciam os sexos diferentes para só ficar um estado único. (p.146-7)

Escolha quem quiser; eu estudei a questão por ambos os lados, e quando ia a achar terceira solução chegara à porta da casa. ... 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. (p.151)

Servindo-se da alegoria, o Autor apresenta a nova identidade do contar: a união da *pessoa extinta com a pessoa futura*, possibilitando uma única *criatura presente*. Neste mundo onde o ficcional e o real imbricam-se, o Autor compõe a alegoria do real no ficcional: Fidélia, que não freqüentava teatro e não dissimulava, une-se a Tristão, que conhece toda a história da Europa e dissimulava; o gosto pela arte os une; a linguagem clara; Tristão traz uma pronúncia mesclada entre Rio e Lisboa, além de seu contar ter *a vantagem de evocações e narrativas*. O prazer com que o narrador busca identificar os indícios estéticos de Fidélia, seu *objeto de estudo*, assim como a sugestão de que um novo discurso estava acontecendo (a nova onomástica, o romantismo e o parnasianismo ridicularizados como preocupação dos críticos), faz com que a alegoria estética seja composta, pois Fidélia e Tristão, assim como M. Regina ou Flora apresentam o reflexo do real nas retinas dos olhos, buscam uma unidade. Toda a reflexão sobre o contar e sobre a leitura indica uma valorização de um discurso mais claro, mais próximo da oralidade, explorando a relação narrativa dos

fatos⁶⁶, com novos nomes, com novas maneiras de buscar o velho para realizar o novo. Como o próprio Aires define ao diferenciar-se do contar de Tristão,

Também eu gosto de música, e sinto não tocar alguma coisa para me aliviar da solidão; entretanto, se fosse ele [Tristão], e apesar de de todos os Schumanns e seus êmulos, ao vê-la parar no Largo de S. Francisco e entrar no carro, não soltaria a mesma exclamação, antes outra, igualmente estética, é verdade, mas de uma estética visual, não auditiva. Não entendi logo. (p.102-3)

A música fazia-se presente na poesia simbolista, a simplicidade e a coloquialidade de João de Deus⁶⁷, as informações de **Os sertões**, os imigrantes enfocados em **Canaã**, a modernização da cidade do Rio de Janeiro (1904), as mudanças no panorama europeu das artes: Wagner, Baudelaire, Nietzsche, os impressionistas, tudo isso nos faz perguntar: será que poderíamos atribuir as transformações de **Memorial** tão-somente a sua velhice?

Um jornalista que já em 1895 percebe o início do domínio norte-americano no mundo e no Brasil, como revela na crônica do dia 24 de novembro:

⁶⁶. Aqui também se justificaria a repetição de figuras machadianas, evidenciando a preocupação do escritor em testar os limites da forma servindo-se de um único motivo.

⁶⁷. O Autor elogia João de Deus em crônica de 1896: "A verdade é que todo ele e o livro são mulheres, e todas as mulheres são *rosas e flores*: A simpleza, a facilidade, a espontaneidade de João de Deus são raras, a emoção verdadeira, o verso cheio de harmonia, quase sem arte, ou de uma arte natural que não dá tempo a recompô-la." (1959, p.91)

Dançar é viver. A guerra, que também é vida, é um grande bailado, em que os pares se perdem comumente na noite dos tempos, fartos de saracotear. Muculmanos e cristãos dançam agora ao som da Bíblia e do Corão, com tal viveza, que não só as potências da Europa estão para tirar pares, mas os próprios Estados Unidos da América atam a gravata branca e calçam as luvas. É o que nos diz o cabo, e eu creio no cabo, não menos que na Agência Havas, que a toda notícia grave põe este natural acréscimo: "O sucesso está sendo muito comentado". Não o pôs acerca da intervenção americana nos negócios turcos; é verdade que a notícia vinha de Washington, não da Europa, onde se comentará a nova afirmação desta grande potência, que de americana se faz universal.

....Notai que as quadrilhas de salão já são americanas. (p.46-47)

não pode, mesmo velho (isto é, sete anos após a crônica acima), ter perdido sua visão crítica literária. Acreditamos que esta nova estética à qual Machado de Assis se refere alegoricamente seja apresentada concomitantemente à sua própria estética, recuperada nas asserções de Aires como narrador e contador. É certo que a velhice e a morte perpassam todo este discurso (tanto assim que sua estética estaria próxima às visões dos três velhos: Aires, Aguiar e D. Carmo), mas talvez a morte estaria melhor relacionada à vida e ao amor (como já o fizemos no capítulo *O Memorial*), já que o Autor parece construir este movimento na macroestrutura de seu texto.

Esta conscientização do novo pode ser identificada nesta irônica citação que aparece em **Memorial**:

Se eu não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro *Eclesiastes*, à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro. (p.83)

Márcia Guidin, em seu singelo livro **Armário de vidro**: velhice em Machado de Assis, chama atenção para o prefácio de **Relíquias da casa velha**, onde o escritor, assinando seu próprio nome, explicita a metáfora da casa velha: *Chama-lhe à minha vida uma casa, dá o nome de relíquias aos inéditos e impressos que aqui vão...* (p.44); parece-lhe que

o escritor propõe, sob a ótica já sugerida em outras cartas, é que a produção literária, a partir de certa hora – a hora da velhice –, passe por um sistema específico de seleção e filtragem para que se sustente seu mérito estético. (p.44)

Mesmo que a velhice propicie um ato de reflexão, como afirma a autora em outro momento, acreditamos que a idéia de uma nova estética estaria mais próxima da visão do Autor, pois, para ele, mesmo com a proximidade da morte, o prazer estético parece arremessá-lo à vida. Saraiva associa Fidélia à vida e Aires à morte; sendo assim, a retirada da *vida* na existência de Aires justificaria o epíteto que Paes atribui ao personagem: *Aprendiz de morto*. Mas, se considerarmos o início da história da obra (uma visita ao cemitério) e seu final (uma porta aberta da residência do casal Aguiar, com as personagens à porta, um frente ao outro, à espera de quem queira entrar), podemos reivindicar uma outra significação. Enquanto o novo volta-se para a

Europa, o velho fica no Brasil⁶⁸, com suas portas abertas para receber um novo leitor, já que Aires, o leitor das pessoas daquele mundo diegético, está velho e cansado. O mar, alegoria da morte para Aires ou alegoria do desconhecido, será, para o novo casal, alegoria do novo. Mas se a maioria das leituras de **Memorial de Aires** vê seu final como melancólico, triste, para nós, ao compararmos o local do início e do final do romance e, principalmente, o trecho a seguir, não nos parece tão melancólico, mas sim poético. Nesta antecipação do final da obra, o Autor afirma:

– Venha o terceiro velho, disse Aguiar, venha fazer companhia aos dous que aqui ficaram abandonados.

Esta palavra, que podia ser de queixa, foi dita rindo, e percebi pelo tom que era alegre. Foi-me dita quase à porta da sala, onde ele foi ter comigo, ficando ela em uma das duas cadeira de balanço, unidas e trocadas, em forma de conversadeira, onde costumavam passar as horas solitárias. Respondi que trazia a minha velhice para somar às duas e formar com elas uma só e verde mocidade, das que já não há algo de riso, e tais foram os primeiros minutos. (p.96)

Vê-se, assim, que o Autor não estaria a contar apenas as reminiscências de seu narrador⁶⁹, mas, principalmente, a exercitar um novo contar, pois *esta palavra, que podia ser de queixa, foi dita rindo, e percebi pelo tom que era alegre* (p.96).

⁶⁸. José Paulo Paes identifica o cá e o lá de **Memorial**

⁶⁹. Saraiva fala em “insurgência da subjetividade narradora na figura do escrevente do diário” (p...) e Guidin refere-se ao “jogo da atribuição da autoria” (p.32).

Neste percurso de leitura das alegorias dispostas pelo Autor, vê-se, na afinidade entre D. Carmo e Aires, e também à figura do Autor, uma valorização a um discurso enxuto, *não derramado*:

D. Carmos é das poucas pessoas a quem nunca ouvi dizer que são 'doudas por morangos', nem que 'morrem por ouvir Mozart'. Nela a intensidade parece estar mais no sentimento que na expressão. (p.34)

Uma outra seqüência corrobora essa aproximação: quando Aires-narrador se serve das mesmas justificativas apresentadas anteriormente por D. Carmo ao concordar com a união de Fidélia e Tristão.

Em um segundo momento, Aires se aproxima de Aguiar e D. Carmo ao identificar em ambos o *gérmen de poesia instintiva* (p.32), no *tecer com o coração* da esposa, na diplomacia do marido, nas reminiscências das festas juninas trocadas com D.Carmo e, principalmente, no gosto do velho casal pelas artes, no qual possivelmente é recuperado um aspecto biográfico:

Nós passámos a tratar de algumas notícias de sociedade e das últimas notícias novelescas de Paris. Neste capítulo D. Carmo sabe mais que eu, e muito mais que o marido, que não sabe nada; mas Aguiar acompanhou a conversação como se soubesse alguma coisa. Ele comprou os livros, que ela lê resume para ele ouvir. Como a memória dele é grande, cita também as narrações escritas, com a diferença que ela, tendo impressão direta, a análise que faz é mais viva e interessante. Ouvi-lhe dizer de alguns nomes contemporâneos muita coisa fina e própria. É claro que, se o marido escrevesse também, achá-lo-ia melhor que

ninguém, porque ela o ama de veras, tanto ou mais que no primeiro dia; é a impressão que ainda hoje me deixou. (p.99)

Deste modo, se considerarmos as transposições semânticas atribuídas a D. Carmo e a Aguiar e, muito mais, as próprias asserções de Aires (personagem, contador e narrador), veremos que ele também recolhe a sua estética, em um claro resgate de seu contar. De Aires podemos identificar muitos pontos comuns ao Autor:

- sua ambigüidade irônica,

Quando eu era do corpo diplomático efetivo não acreditava em tanta coisa junta, era inquieto e desconfiado; mas, se me aposentei foi justamente para crer na sinceridade dos outros. Que os efetivos desconfiem! (p.159)

- sua metáfora, ora desdobrada, ora explorada ironicamente,

Ofereci-lhe charutos e o meu coração. Quero dizer que lhe pedi viesse muitas vezes dar-me aquela hora deliciosa. (p.117)

O bonde partiu. Na esquina estava nada menos que o Dr. Osório sem olhos, porque ela os levava arrastados no bonde em que ia; foi o que concluí da cegueira com que não me viu passar por ele... Ai, requinte de estilo! (p.95)

- sua referência ao símbolo,

Eis aí um homem [Osório] que sabe casar o zelo e a tristeza, e bem pode ser isto um símbolo, se ele é o zelo, e Fidélia a tristeza. (p.96)

- seu gosto pelo pormenor,

Ouvi todas essas minúcias e ainda outras com interesse. Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgostei o arranjo dos próprios fatos. Gosto de ver e antever, e também de concluir. (p.115)

- o brincar com o simulacro,

Há na vida simetria inesperadas. A moléstia do pai de Osório chamou o filho ao Recife, a do pai de Fidélia chama a filha à Paraíba do Sul. Se isto fosse novela algum crítico tacharia de inverossímil o acordo de fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil. (p.60)

- o prazer em servir-se de notícias diárias para suas crônicas,

Eu gosto de ver impressas as notícias particulares, é bom uso, faz da vida de cada um ocupação de todos. Já as tenho visto assim, e não só impressas, mas até gravadas. Tempo há de vir em que a fotografia entrará no quarto dos moribundos para lhes fixar os últimos instantes; e se ocorrer maior intimidade entrará também. (p.148)⁷⁰

- a relação história-poesia,

Enfim, lei. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do senado e da sanção da Regente. Estava na Rua do Ouvidor, onde a agitação era grande e a alegria geral.
... Ainda bem que acabámos com isto. Era tempo. ... A poesia falará dela, particularmente naqueles versos de Heine em que o nosso nome está perpétuo. (p.47-8)

⁷⁰. Esta asserção de Machado de Assis faz-nos pensar nos programas televisivos que expõem toda a intimidade dos indivíduos, obtendo altos índices de audiência.

Enfim, toda uma concepção literária que pode ser recuperada no percurso da escrita da obra de Machado de Assis. Aliás, além dos trechos que remetem a **QB** e **MPBC**, como já indicamos anteriormente, o Autor resgata seu passado literário ao recuperar seu fazer também literário:

- no epíteto que D. Carmo atribui a Tristão: **Ressurreição**;
- na afirmação: *Tristeza não são comigo. Entretanto, em rapaz, - quando fiz versos, nunca os fiz senão tristíssimos.* (p.119)
- na repetição de motivos apresentados em crônicas anteriores, como a da torre da Glória (já comentado anteriormente), ou como a comparação entre burros e trem como meio de transporte.

Finalmente, após a partida do casal, Aires engendra uma fábula para dar a notícia (o real) de que Tristão havia sido eleito deputado em Portugal:

– Eu engenharei uma fábula...
Engenhei o que pude. ... Não fui tão longe; seria mentir demais.
Ao cabo, não teria tempo.

Assim correram as cousas, a mentira e os efeitos. Os dous procurámos levantar-lhes o ânimo. Eu empreguei algumas reflexões e metáforas, ...

D. Carmo não parecia ouvir-me, nem ele; Aguiar ainda pegou na carta que o desembargador lhe mostrava; leu para si as palavras de Tristão, que eram aborrecidas em si mesmas, além da nota que o autor intencionalmente lhes pôs. (p.173)

Aires serve-se da ficção para expor uma realidade, assim como o Autor parece também fazer. Mas se este real está fragmentado pela perspectividade, é a alegoria que fornece à ficcionalidade e ao real a possibilidade de uma ressurreição da Idéia. Como afirma W. Benjamin:

O alegorista desperta no mundo de Deus. 'Sim, quando o Altíssimo vier colher a safra do cemitério, eu, uma caveira, terei um rosto de anjo'. Com isso, resolve-se o enigma das coisas mais fragmentadas, mais extintas, mais dispersas. Ao mesmo tempo, a alegoria perde tudo o que tinha de mais inalienavelmente seu: o saber secreto e privilegiado, a autocracia no reino das coisas mortas, a imaginária infinitude de um mundo vazio de esperança. Tudo isso morre com aquela última reviravolta, na qual a imersão alegórica tem de abandonar a derradeira fantasmagoria do objetivo, e inteiramente entregue a seus próprios recursos, se reencontra, a sério, debaixo do Céu, e não mais, ludicamente, no mundo terrestre das coisas. É justamente essa a essência da imersão alegórica: os últimos objetos em que ela acreditava apropriar-se com mais segurança do rejeitado, se transformam em alegorias, e essas alegorias preenchem e negam o Nada em que eles se representam, assim como a intenção, em vez de manter-se fiel até o fim à contemplação das ossadas, refugia-se, deslealmente, na Ressurreição. (p.255)

O **Memorial** parece reconstruir-se neste excerto acima.

Consciente da proximidade da morte, com o envelhecimento de Aires-personagem, o Autor elabora seu discurso. O narrador machadiano "tradicional", que até então *ludicamente* se encontrava no *mundo terrestre das coisas*, passa a se expressar por *alegorias*, pois ante os *últimos objetos em que ela acreditava apropriar-se com mais*

segurança do rejeitado, depara-se com a morte. Daí as vidas das personagens e do próprio contador serem relatadas como impressões, reminiscência, não restando nada ao real, ou melhor, apenas a ficção. Daí também a *ausência* de objetivos no discurso machadiano, gerando uma sensação de *vadiação* para o contador e uma impressão de *paradoxo* ao leitor.

Deste modo, justifica-se esta reincidência do paradoxo: a própria construção alegórica. Se, por um lado, a reflexão do Autor sobre a morte pode propiciar os paradoxos, a alegoria os justifica, e ainda mais, apresenta-os como elaboração consciente do escritor, pois assim se caracteriza a alegoria: uma transferência semântica selecionada pelo seu criador. Além disso, o paradoxo, como vimos anteriormente, está diretamente relacionado à ironia, de acordo com Cícero. Assim, paradoxo, alegoria, perspectividade e ironia unem-se neste novo exercício do contar de Machado de Assis.

Parece-nos que, mais uma vez, **Memorial de Aires** arditamente se compõe: enquanto a personagem Aires se interessa por Fidélia e a transforma em objeto de perseguição, o narrador machadiano retoma as pontas de seu percurso discursivo, recuperando

as criações do Autor para uma reflexão sobre o estético, tanto deste quanto de uma nova estética que irrompe no cenário cultural.

É significativo que a instância do contador, neste movimento macroestrutural praticamente inexistente. Isto ilustraria, mais uma vez, a teoria do ficcional: o simulacro existe a partir da figura de um contador, o qual se serve de simetrias, rupturas, impressões, reminiscências, fatos históricos, memória e imaginação. A partir do momento que a criação de seu contar é erigida, a diegese se dispersa. Poe, no conto *Nos domínios de Arnheim ou o Jardim-paisagem*, expressa a realização⁷¹ da obra de arte, ao colocar o leitor/viajor em uma barca e, após navegar por diferentes margens e correntezas, depara-se com o Paraíso de Arnheim:

Ouve-se um jorro de arrebatadora melodia; tem-se a sensação opressiva de um cheiro doce e estranho; algo de sonho se mistura à visão das altas e delgadas árvores orientais, das moitas de arbustos, dos bandos de pássaros dourados e carmesins, dos lagos orlados de lírios, das touceiras de violetas, tulipas, papoulas, jacintos e tuberosas, das longas linhas emaranhadas de riachos argentinos; e, ressaltando confusamente de tudo isso, uma mole de arquitetura semigótica e semisarracena, sustentando-se, por milagre, no meio do ar, cintilando no vermelho sol com suas centenas de sacadas, minaretes e torreões, parecendo o trabalho fantástico, ao mesmo tempo, dos silfos, das fadas, dos gênios e dos gnomos.(p.648-9)

⁷¹. Para Valéry, "realização é um verdadeiro problema de rendimento onde não entra, em qualquer grau, o sentido particular, a chave que cada autor atribui a seus materiais, mas somente a natureza desses materiais e o espírito do público." (p.165)

Assim se mantém a mole **Memorial de Aires**. Suas centenas de sacadas permitem-nos enxergar não um final melancólico, como a maioria das leituras já realizadas o fazem, mas um final poético; perceber a paixão de Aires por Fidélia; destacar a poética do Autor; vislumbrar o surgimento de uma nova estética; perscrutar a proximidade da morte; explorar a relação memória/imaginação; extrair uma teoria do ficcional; perseguir os indícios musicais e as referências que nos remetem a toda uma história da arte universal; focalizar a problemática do sujeito; enfim, uma infinidade de possibilidades que ainda não foram realizadas nesta *trabalho fantástico* que, soberanamente, permite o exercício da leitura.



新 日 日 新

Inscrição na banheira do Imperador
T'ang (Confúcio, *O Grande Digesto*, Co-
mentário de Tseng, II, 1).

"In letters of gold on T'ang's bath-tub:
AS THE SUN MAKES IT NEW
DAY BY DAY MAKE IT NEW
YET AGAIN MAKE IT NEW

(Confucius, *The Great Digest*, translated
by Ezra Pound)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com a obra de Machado de Assis, especialmente em **Memorial de Aires**, trouxe-nos a convicção da grandiosidade deste escritor e, concomitantemente, o prazer da leitura.

A fortuna crítica já estratificada sempre definiu o **Memorial** como a última obra de um Machado velho. Mas, a partir da década de 80, nota-se uma significativa alteração, corrigindo este olhar (pre)determinado e (pre)conceituoso. Parece-nos que a visão do pós-moderno tenha auxiliado, nesta nova construção de sentidos, a perceber as relações discursivas e estruturais de/em esta obra. Os olhares de Berenice Cavalcante, de José Paulo Paes, de Juracy Saraiva, ou mesmo o de Eugênio Gomes, iluminam esta formação discursiva, rompendo com o já estabelecido.

Houve necessidade de delinear a figura do Autor, resultante de suas obras e de sua imagem pública que a crítica mais tradicionalista insiste em perpetuar; isto porque a visão irônica, tão característica do narrador machadiano (aqui referimo-nos ao

“tradicional” e ao “novo”) transcende seu discurso e auxilia a compor a própria figura do Autor.

Atribuir esta intenção a um indivíduo nos tempos modernos é ir de encontro às idéias vigentes; mas a genialidade deste Autor não pode, e não deve, ficar acoplada às visões temporais da crítica, pois, como o próprio tempo hegeliano já nos mostrou, ou mesmo a verdade nietzschiana, os valores e verdade são passageiros, contextualizados. Deste modo, negaríamos a construção muitas vezes consciente que Machado de Assis realiza em sua imagem pública: as cartas ocultando informações, as amizades formais, o cuidado nas asserções políticas, o comportamento comedido, o episódio da mesma carta, trocando apenas os nomes dos destinatários, ou mesmo a crônica do *bei de Tunis*.

Perceber esta manipulação do velho Bruxo é fundamental para que não caiamos nas malhas da rede da biografia ou mesmo no endeusamento do homem. Se o homem só se concretiza através da linguagem, esta, por sua vez, só se realiza no discurso do próprio

homem. Mesmo que seja para a expressão de pulsões e não de intenções.

A ironia, assim como a alegoria, tem como elemento basilar a intenção de quem a elabora. Deste modo, para nós, ela seria mais um elemento dentre outros, para a efetuação da leitura. Daí a busca de teóricos como Perelman(1996), que trabalha a teoria da argumentação e, concomitante e antagonicamente, Deleuze, que elabora sua construção do sentido a partir da reflexão sobre a linguagem, mas como aquela que “fixa os limites e que ultrapassa os limites e os restitui à equivalência infinita de um devir ilimitado” (1994, p.2). As isotopias machadianas, a reincidência de alguns episódios, o diálogo intertextual de suas próprias obras, a busca de uma expressão que reproduza melhor seu *processo sugestivo* são alguns traços que compõem a formação discursiva machadiana, seja ela “tradicional” ou do novo contar, delineando e definindo o perfil do fazer poético deste Autor.

Percebermos esta alteração do discurso machadiano, refletor e refletido da perspectividade, da alegoria e do arrefecimento do tom

irônico, não mais como uma elaboração menor, mas sim como um novo contar que explora intensamente a ironia romântica, é fator preponderante para que esta obra possa ser lida em toda a sua potencialidade.

Assim sendo, nesta recuperação do discurso de **Memorial de Aires** parece-nos essencial a leitura da vertente irônica. Ao buscarmos a identificação da velha ironia machadiana no *discurso* do Conselheiro Aires, encontramos-na arrefecida pelo seu novo olhar para com o real. Mas vimos também uma progressão da ironia em relação à figura de Fidélia. Presenciamos um saber manipulado pela ironia não mais para apresentar desníveis retóricos e criar vítimas irônicas, mas sim para aproximar narrador e personagens; se em “A cartomante” o não-saber do leitor é elemento construtor de seu final, em **Memorial** o saber e não-saber restringe-se ao mundo diegético, já que um diário não pressupõe a figura do leitor. Além disso, o próprio Autor, como apontamos anteriormente, desconsidera seu leitor, uma vez que ele não entende sua criação.

O ficcional, agora, não exploraria mais a instância do leitor; volta-se para o romanesco, como se esse fosse a sustentação de um contar. Há como que uma afirmação deste traço na elaboração de seu discurso. Não estamos a afirmar que o Autor está destacando o romanesco, mas sim que, em uma narração, o romanesco deva ser explorado, assim como as simetrias e acasos. Pois o ficcional, com a perspectividade, aproxima-se deste real e o que o diferencia é justamente a elaboração do discurso, é o próprio contar. Daí também nossa reiteração em apontar a intenção como elemento argumentativo própria de um escritor. Mas a capacidade do narrar não carrega o traço diferenciador de Paulo Honório (protagonista de **São Bernardo**, Graciliano Ramos), pois o seu contar é uma elaboração estética, objeto de prazer e de estudo (como Fidélia o é para o narrador de **Memorial**).

Além disso, a ironia (romântica) brinca com a idéia do simulacro: real e ficção se espelham e se refletem, no qual vida e obra se unem em uma concepção fragmentária. O exercício da escrita permite que o narrador componha suas personagens, mas o exercício

da leitura possibilita que cada personagem e que cada leitor percebam a realidade e a ficção de acordo com sua percepção, daí os “erros” das personagens, daí não mais a dicotomia, pois a duplicidade deixa de existir no instante em que se fragmenta este real. Deleuze (1994) afirma que “o bom senso é essencialmente repartidor; sua fórmula é ‘de um lado e de outro lado’” e que a ausência do senso comum, inclusive a ausência temporal (justifica-se, assim, as idas e vindas do narrador ao passado, ao presente e ao futuro do Conselheiro), possibilita a aparição do paradoxo, pois “ele se passa sempre no entre-dois das consciências, contra o bom senso ou às costas da consciência, contra o senso comum”. Assim, neste reflexo (**Memorial**) onde realidade e ficção se refratam, “o paradoxo é a potência do inconsciente” (Deleuze, 1994, p.82).

Mas, da mesma forma que o paradoxo denuncia a presença do inconsciente (que, para nós, estaria na presença da morte), a alegoria, de acordo com Hansen e Benjamin, acusa a escolha da intenção; como vimos anteriormente (5.2), a inserção de semas literários e estéticos nas personagens Tristão e Fidélia parece desvelar

a intenção do Autor em sua composição. Além disso, a alegoria gera um efeito de sentido que, ao mesmo tempo que remete ao real, possibilita uma criação sêmica individualizada. Melhor dizendo, o real, ao ser recuperado com traços atribuídos por seu criador (o escritor), gera a ilusão de uma realidade que fora anteriormente fragmentada pelo olhar.

Neste calidoscópio da linguagem, mesclam-se reminiscências, acontecimentos, impressões, imaginações, confissões do indivíduo Joaquim Maria e do escritor Machado de Assis para a formação da sua obra de arte.



6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGUIAR, O. B. O Romantismo através de prefácios. *Revista de Letras*, SP, v.35, p.149-160, 1995.

_____. *Uma reescritura brasileira de Os miseráveis*. S.J. Rio Preto, 1996. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura- Unesp, S.J.R.P.

ANTÔNIO CÂNDIDO, J. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ARARIPE JR. *Obra crítica de*. Dirigida por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963. (v.3)

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

BARBOSA, J. A. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996.

BARRETO FILHO, J. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BARTHES, R. *Elementos de Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/USP, 1971.

_____. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.



- BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Trad. Plínio A. Coelho. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1991.
- BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. IN: _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BOOTH, W. C. *A rhetoric of irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- BOU, E. El diario: periferia y literatura. *Revista de Occidente: el diario intimo*, n.182-183, jul-ago, p.121-135, 1996.
- BOURGEOIS, A. A ironia romântica, Trad Luiz Morando, *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte, n.22, dez.1994. p.55-82
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à Análise do Discurso*. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1995.
- BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BROCA, B. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

- CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. IN: ____ . *Vários escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CASTELLO, J. A. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Nacional, 1969.
- CASTRO, W. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CAVALCANTE, B. O. *Memorial de Aires: o público e o privado, dimensões da vida cotidiana na cidade do Rio de Janeiro*. *Tempo brasileiro*, n.81, abr./jun., p.43-53, 1985.
- CHALHUB, S. (org.) *Pós-moderno &...Rio de Janeiro*. Imago, 1994.
- CHOCIAY, R. Em busca do estilo, *Alfa: revista de lingüística* (Unesp), São Paulo, v.27, p. 65-76, 1983.
- CINTRA, I. A. Machado, Eça e o realismo. *Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*, BH, v.2, p.752-758, 1987.
- CINTRA, I. A. *Retórica da narrativa em Machado de Assis: Esaú e Jacó*. São Paulo, 1985. Tese de Doutorado - USP.
- CORRESPONDÊNCIA de Machado de Assis. São Paulo: Mérito, 1962.
- DANTAS OLIVEIRA, A. M. *Contribuição para o estudo da ironia em Uma campanha alegre de Eça de Queirós*. Campinas, 1990. Mestrado – Unicamp.
- DELEUZE, G. Do humor. In: ____ . *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ____ . Platão e o simulacro. In: ____ . *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.



- DELEUZE, G. Sobre o paradoxo. In: ____ . *A lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte, n.15, fev. 1994. p.54-78.
- DUBOIS, J. *et al. Retórica geral*. Trad. C. F. Moisés, D. Colombini e E. Barros. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.
- DUCROT, O. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: ____ . *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.
- ____ . *Estruturalismo e lingüística*. 2.ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.
- ELIOT, T.S. Tradition and the individual talent. In: ____ . *Selected essays*. London: Faber & Faber Limited, 1963.
- EPSTEIN, I. *O signo*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1991.
- FERRAZ, M. L. A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.0
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/Edusp, 1989.
- FONSECA, G. *Biografia do jornalismo carioca (1808-1908)*. Rio de Janeiro: Quaresma, 1941.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz F. B. Neves. Petrópolis: Vozes, 1971.
- ____ . *História da loucura*. Trad. José T. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1978.



- FOUCAULT, M. What is an Author? In: HARARI, J. V. (org). *Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism*. London: Methuen, 1980.
- FREIRE, P. *Extensão ou comunicação?* 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix,
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando C. Martins. Lisboa: Vega, [19__]
- GIL, C. M. C. *A linguagem da surpresa: uma proposta para o estudo da piada*. São Paulo, 1991. Tese de doutoramento - USP-FFLCH.
- GOMES, E. *Prata de casa: ensaios de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1953.
- ____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- GÓMEZ G., A.L. *El primado de la razón práctica*. Cali-Colombia: Centro Editorial, 1991.
- GRAÇA ARANHA. *Machado de Assis e Joaquim Nabuco: comentários e notas à Correspondência entre estes dous escritores*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.
- GUIDIN, M. L. *Armário de vidro: a velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 1987.
- HANSEN, J. A. *Alegoria*. São Paulo: Atual, 1986.
- ____. Pós-moderno & cultura. In: CHALHUB, S. (org.). *Pós-moderno &...* Rio de Janeiro: Imago, 1994.



- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*. Tradução Álvaro L. M. Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LINS, I. *Descartes: época, vida e obra*. 2.ed. Rio de Janeiro: S. José, 1964.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. 3 volumes.
- ____. *Bons dias!*. Introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1990.
- ____. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Guarnier, 1988.
- ____. *A semana* (1895-1900). São Paulo: Mérito, 1959. v.3
- MAGALHÃES JR. R. *Idéias e imagens de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- ____. *Machado de Assis desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAYA, A. *Machado de Assis: algumas notas sobre o "humour"*. 2.ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1942.
- MAZZARI, M. Transfiguração de uma vida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 2000. Mais, p.23.
- MIGUEL-PEREIRA, L. *Machado de Assis*. 6.ed. São Paulo: Itatiaia, 1988.

- MONTELLO, J. *Memórias Póstumas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MOTTA, S. V. *Engenho e arte da narrativa* (invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações do paradigma do ideal e do real). S. J. Rio Preto, 1998. Tese de doutorado – Unesp.
- MÜECKE, D. C. *Irony*. London: Methuen, 1973.
- MURAD, M. V. *O palimpsesto machadiano*. S. J. Rio Preto, 1999. Tese de doutorado - Unesp.
- MURICY, K. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade: ensaios sobre Literatura e Música*. São Paulo: Ática, 1996.
- NORTHROP, F. *Anatomia da crítica*. Trad. Pércles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- NUNES, B. Machado de Assis e a filosofia. In: _____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2.ed. Campinas: Unicamp, 1993.
- PAES, J. P. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Edusp, 1992.
- PAZ, O. *El arco y la lira*. 3.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- PERELMAN, C. *Tratado da argumentação*. Trad. M. Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.



- PIMENTA, O. *Razão e conhecimento em Descartes e Nietzsche*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- PIRANDELLO, L. *El humorismo*. Trad. José Miguel Velloso.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora F. B. e Homero F. A. São Paulo: Ática, 1992.
- PUJOL, A. *Machado de Assis*. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1934.
- REIS, C. , LOPES, A.C.M. *Dicionário de Teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REMÉDIOS, M. L. Literatura confessional: espaço autobiográfico. In: ____ (org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.
- REVISTA DE OCCIDENTE: el diario intimo, n.184, septiembre 1996.
- ROSSET, C. Maneiras de ignorar Nietzsche. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 ago. 2000. Mais, p.20.
- ROTTERDAM, E. *Elogio da loucura*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- SÁ REGO, E. J. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a Tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- SANT'ANNA, A. R. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 1989.
- SANTELLA, L. Pós-moderno & semiótica. In: CHALHUB, S. (org.) *Pós-moderno & ...* Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- SARAIVA, J. A. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP; São Leopoldo, RS, Unisinos, 1993.



SOUZA, J. G. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.

SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TEMPO Brasileiro: número especial a Machado de Assis, 81, junho de 1985.

VALÉRY, P. Introdução ao método de Leonardo da Vinci. In: ____ . *Variedades*. Tradução Maiza M. Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERÍSSIMO, J. Machado de Assis. In: ____ . *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.



SAES, M. C. *Memorial de Aires: um exercício do contar*. São José do Rio Preto, 2000. 212p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2000. Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

A fortuna crítica de Machado de Assis parece relegar sua última obra, **Memorial de Aires**. A partir da década de 80, tal panorama sofre alterações, pois percebe-se que seu discurso apresenta traços do pós-moderno. Machado de Assis apresenta um novo contar. Nele, a figura do narrador amaina seu tom irônico e fragmenta o real, além de servir-se da alegoria e do paradoxo. A construção irônica deste último discurso machadiano serve-se da ironia romântica, da alegoria e da concepção nietzschiana da verdade para compor uma grande alegoria: a obra de arte. Neste novo olhar do Autor sobre a verdade emergem todo um conceito estético, uma visão panorâmica sobre o contexto da época, um imbricar de realidade e ficção, uma reflexão sobre o próprio contar machadiano, que se realiza no discurso intertextual.

Palavras-chave: Machado de Assis; narrativa brasileira; alegoria; ironia; metáfora; Nietzsche.



SAES, M. C. *Memorial de Aires: um exercício do contar*. São José do Rio Preto, 2000. 212p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, 2000. Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT

Machado de Assis' critical fortune seems to neglect his last work, *Memorial de Aires*. This situation has been changed since the 80's, due to some post modernist traits of his discourse. Machado replaces his "traditional" discourse by a new way of narrating. In it, the narrator's figure soothes his ironical tone and fragments the real, besides using allegory and paradox. The ironical construction of Machado's last discourse uses romantic irony, allegory, and Nietzsche's notion of truth to compose a great allegory: the work of arte. The author's new approach to truth brings forth a whole aesthetic concept, a survey of his literary and historical context, an intermingling of fiction and reality, a reflection on Machado's very narrative, which takes place in the intertextual discourse.

KEYWORDS: Allegory; Brazilian narrative; irony; Machado de Assis; metaphor; Nietzsche.



Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 29 de setembro de 2000.

MOEMA COTRIM SAES



