

Adriana da Costa Teles

*A Fortuna e o Infortúnio Crítico do Memorial
de Aires: Um Percurso de Leitura*

São José do Rio Preto
2001



1910001035



ADRIANA DA COSTA TELES

A FORTUNA E O INFORTÚNIO CRÍTICO DO *MEMORIAL DE AIRES*: UM PERCURSO DE LEITURA



T1035/02

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de concentração: Literatura Brasileira)

Orientadora: Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias

**São José do Rio Preto
2001**



LB869.09

T269f

Literatura brasileira - estudo crítico

Assunto CAPES:

8.02.06.00 - 0 - Literatura Brasileira

Teles, Adriana da Costa.**A fortuna e o infortúnio crítico do Memorial de Aires : um percurso de leitura / Adriana da Costa Teles. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2001. 141 f. : il. ; 30 cm.****Orientador: Maria Heloísa Martins Dias****Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas****1. Literatura brasileira – Estudo crítico. 2. Crítica literária. 3. Machado de Assis. I. Dias, Maria Heloísa Martins. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.****CDU – 869.0(81).09**

Agradecimentos

A profa. Dra. Maria Heloisa Martins Dias, pela constante e dedicada orientação,

Aos professores Drs. Ismael Angelo Cintra e Gentil de Faria, pelas sugestões,

A minha mãe e ao meu irmão Luciano pelo constante incentivo para prosseguir em meus estudos,

Ao meu marido Marcelo por tolerar com compreensão minhas constantes crises durante Mestrado.

A família, minhas

Ao meu pai, que por imposição do destino não pode ver este trabalho concluído;

À minha mãe, que sempre me incentivou a estudar;

Ao Marcelo, sempre presente em minha vida.



SUMÁRIO

Agradecimentos

À profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias, pela constante e dedicada orientação;

Aos professores Drs. Ismael Ângelo Cintra e Gentil de Faria, pelas sugestões;

À minha mãe e ao meu irmão Luciano pelo constante incentivo para prosseguir em meus estudos;

Ao meu marido Marcelo por tolerar com compreensão minhas constantes crises durante Mestrado;

À família, minha e de meu marido, pelo apoio.

SUMÁRIO

I. Definindo as trilhas do trabalho	6
1. Proposta e Justificativa	6
2. Caminhos Metodológicos	8
II. Percorrendo a fortuna crítica de <i>Memorial de Aires</i>: da tradição à modernidade	17
1. O impressionismo Crítico	17
1.1. Uma visão panorâmica descompromissada nas conferências de Alfredo Pujol	19
1.2. O sentimentalismo saudosista de Mario Matos	21
1.3. O dogmatismo religioso de Isabel Campos	25
2. O viés biográfico na crítica	31
2.1. O espelhismo mimético entre vida e obra por Lúcia Miguel Pereira	31
2.2. O biografismo equilibrado de Augusto Meyer	36
2.3. O panegírico sentimentalista de Peregrino Junior	39
2.4. A cosmovisão ingênua flagrada por Francisco de Araújo Santos	44
3. A crítica conteudística	48
3.1. A temática amorosa no reducionismo crítico de Eugênio Gomes	48
3.2. As epígrafes na visão conteudística de Delson Ferreira	52
3.3. A sondagem da velhice por Ivan Teixeira	55

3.4. Reafirmação de clichês temáticos no texto comemorativo de Marleine Paula	60
3.5. A temática abolicionista na visão de Dirce Riedel	64
4. Tendências Contemporâneas da Crítica	67
4.1. A sensibilidade afinada de Antônio Cândido em “Música e música”	68
4.2. As teorias do discurso na análise de Marilene Weihardt	71
4.3. Despojamento da teoria e lucidez crítica	74
4.2.1. “Um aprendiz de morto”, José Paulo Paes	75
4.2.2. “Uma figura machadiana”, Alfredo Bosi	82
4.4. A problemática da recepção do <i>Memorial</i> por John Gledson	88
4.5. A formalização estrutural de Zília Scarpari e Célia Maria Seabra	97
4.6. A abordagem lingüístico-discursiva de Luiz Fiorin	100
4.7. O amplo painel focalizado pela tese de Roncari	104
4.8. O estudo contrastivo por Maria Piedade de Sá	108
4.9. Teoria e prática na argumentação dialética engenhosa de Juracy Saraiva	112
4.10. A fontes francesas no <i>Memorial</i> e a literatura comparada na crítica de Gilberto Passos	120
III. A chegada do percurso: considerações finais	130
IV. Referências Bibliográficas	136
Resumo	140
Abstract	141



I. Definindo as trilhas do trabalho

1. Proposta e Justificativa

Os artigos e ensaios que compõem a fortuna crítica acerca do *Memorial de Aires*, última obra machadiana (1908), não se mostram quantitativamente comparáveis aos numerosos comentários críticos acerca de outras obras pertencentes à segunda fase de Machado de Assis, como por exemplo *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Evidentemente, estes dois romances, considerados representativos de momentos distintos do projeto literário do autor, têm suscitado um sem número de trabalhos críticos. Entretanto, mais do que esse dado de natureza quantitativa, outro aspecto mais intrigante pode ser observado no tocante à crítica acerca do *Memorial*: o caráter inconstante e irregular presente nas considerações sobre a obra.

O pesquisador que se abre ao contato com a fortuna crítica do último romance-diário de Machado acaba, portanto, por se surpreender com o material com que se depara: uma miscelânea de concepções diferentes sobre a obra, dispersas em artigos datados desde o início do século até os dias atuais, que dividem espaço e confundem um leitor menos avisado.

Boa parte dos críticos que discutiram a obra, principalmente os que o fizeram nas primeiras décadas do século XX, desenvolve um trabalho centrado na figura do autor, não se preocupando em ver o *Memorial* como um discurso literário em que a pessoa de Machado só poderia existir como pano de fundo ou como um sujeito outro, que difere do sujeito do *Memorial* criado pela linguagem. O texto é tomado como reflexo direto dos sentimentos e angústias que o crítico imagina que o escritor tenha tido naquele momento de sua vida. Tal preocupação com a psicologia do autor e não com o seu produto literário tomado como objeto próprio espelha um movimento da crítica brasileira nos inícios de seu percurso histórico, conforme nossa análise irá mostrar posteriormente.



É voz geral, nessa altura, a defesa de uma visão dessa obra machadiana como fruto de um momento doloroso na vida de seu autor. Levados por pressupostos deterministas, certos críticos não percebiam as mediações existentes entre quem narra e quem escreve a obra. E menos ainda as diferenças internas no posicionamento do(s) narrador(es) postas em jogo pela enunciação. Os resultados de tal leitura mostram-se bastante duvidosos e passíveis de objeções pelo olhar do crítico contemporâneo, arregimentado agora por uma consciência crítica e de posse de todo um instrumental teórico com que pôde ir operando. Ora, o próprio Machado fazia questão de mostrar-se consciente da mediação necessária, haja vista a Advertência que apresentou no início do *Memorial de Aires*. Machado coloca-se no papel de um editor, afastando-se por completo da função de autor ou narrador do diário, função atribuída ao Conselheiro Aires. Tal estratégia de distanciamento parece não ter sido considerada, por parte expressiva dos que lidam com o *Memorial de Aires*, como um “guia” de leitura fundamental para se compreender a obra.

Há estudiosos, no entanto, que caminham em outra direção. Concebendo o texto literário como uma realidade em que se tecem múltiplas e tensas relações e não como reflexo direto de conteúdos emocionais e subjetivos, vêem a suposta reconciliação e apaziguamento, que Machado teria mostrado em sua obra derradeira, como algo enganoso.

A discussão propiciada pelos textos mostra que é possível empreender uma abordagem atenta às ambigüidades e conotações para além da camada superficial da narrativa. Para estes críticos, Machado não se mostra sereno diante da vida ou alheio a dramas de consciência, ao contrário, são detectados na obra índices que revelariam o mesmo Machado de obras anteriores: agudo, perspicaz e irônico.

Diante de concepções tão diversas e nem sempre convincentes sobre o *Memorial de Aires*, fica para o pesquisador certa curiosidade em investigar o contexto que teria gerado tal fortuna (ou infortúnio?) crítica. O que cada crítico privilegiou para chegar às suas conclusões? Por que a insistência num conformismo e serenidade como determinantes da leitura do *Memorial*? Será que a última obra de Machado pode ser reduzida à visão simplista e ingênua que uma boa parte dos críticos insiste em atribuir a



ela? Que caminhos essas leituras críticas foram trilhando em sua relação com a história da crítica brasileira?

Movidos por esses impulsos de investigação é que nos lançamos à proposta de examinar a fortuna crítica acerca do *Memorial*, com o intuito de desvendar os equívocos da crítica e, quando possível, apontar caminhos mais maduros de análise.

De índole crítica, o estudo que desenvolvemos pode ser definido como um levantamento, discussão e análise dos textos que conseguimos selecionar, os quais tomam como objeto de comentário a obra final de Machado de Assis, *Memorial de Aires*. Para isso, contamos com um *corpus* que reúne textos provenientes de livros, jornais e revistas, datados de 1934 até 1998. Não se trata, portanto, de um estudo teórico das diversas correntes críticas, o que nos levou a uma não conceituação específica e detalhada das diferentes vertentes.

2. Caminhos metodológicos

Se o foco de nosso interesse é a crítica existente sobre o *Memorial* para vê-la criticamente em seu percurso histórico, então podemos dizer que nosso trabalho tem uma natureza metacrítica. Ou seja: não se trata de simplesmente arrolarmos textos críticos e descrevê-los, mas, principalmente, de mostrá-los à luz de uma reflexão que busca conciliar análise e discussão, constatação e contestação.

Apresentar os diversos caminhos da crítica ao *Memorial* significa acompanhar diferenças de posturas, muitas das quais incabíveis no contexto contemporâneo, marcado por tendências ou valores totalmente distintos dos que vigoraram em outros tempos. Se isto exige de nós uma atitude cuidadosa para lidar com a diacronia, para não cometermos anacronismos, por outro lado, aceitarmos impassíveis certas colocações críticas parece impossível, até pela presença de nosso olhar armado de consciência. Como o passado crítico pode ser visto à luz do presente que o recria? Eis nossa preocupação primeira. A nosso ver, não se podem adotar as atitudes extremas e



nocivas como a de sacralizar/venerar esse passado, transformando a leitura, no dizer de João Alexandre, em “exercício arqueológico” (1990, p.105), ou a de operar desvios forçados por nossa ótica atual. Aproveitando ainda as reflexões de João Alexandre Barbosa, poderíamos caracterizar nossa leitura da crítica com as palavras que o ensaísta brasileiro utiliza para falar da leitura dos textos poéticos: “a leitura vivificadora dos textos críticos deve remeter para a reflexão sobre aquilo que, em termos de história [da crítica literária], representa continuidade ou ruptura dos sistemas [críticos].” (João Alexandre Barbosa, 1990, p. 105)

Acreditamos que as diferentes leituras do *Memorial de Aires* tiveram origem nas distintas concepções de crítica que predominaram em épocas específicas do século XIX e XX. Os variados aspectos vistos como relevantes para a leitura do texto literário geraram uma fortuna crítica mais desorientadora do que realmente condutora de leituras maduras dessa obra, exatamente por estarem centradas na figura do próprio autor e por privilegiarem dados conteudísticos.

Em críticos adeptos de uma abordagem mais moderna do texto literário podemos perceber uma leitura mais lúcida e profunda, atenta ao texto e à forma como este é construído. As palavras usadas por Machado parecem adquirir para esses críticos uma singular importância.

O caminho por nós escolhido para rastrear as diferentes posturas do discurso crítico ao longo da historiografia brasileira teve um modelo de inspiração. Trata-se do ensaio *Falência da crítica*, de Leyla Perrone-Moisés, com quem partilhamos essa opção metodológica. Considerando outro objeto para análise _ os *Cantos de Maldoror*, de Laútremont _, a autora se lança a um caminho de investigação que tem como objetivo dois aspectos: valorizar um texto literário considerado “maldito” por desafiar permanentemente a crítica e mapear as diferentes modalidades de crítica ao longo da história literária. Sem a pretensão, obviamente, de nos igualarmos à competência do ensaio de Leyla Moisés, julgamos adequado poder dialogar implicitamente com seu texto, ao privilegiarmos em nosso estudo o mesmo enfoque, atentos às necessárias diferenças de contexto. Digamos que o que torna “maldito” o *Memorial* não é a obra em si mesma (ao



contrário da de Laútremont), mas a insensibilidade da crítica para avaliá-la adequadamente.

Para o desenvolvimento de nosso trabalho contamos com um número expressivo de textos que focalizam o *Memorial de Aires*. Com datas que vêm desde o início do século XX até seu final os estudos nos mostram, mais do que diferentes opiniões sobre a última obra machadiana, um panorama do que era e do que é hoje exercer a atividade de crítica literária. É importante ressaltar que os estudos que constituem o *corpus* crítico por nós selecionado para discussão apresentam natureza bastante distinta, se for considerada, sobretudo, sua autoria. É que os textos provêm de autores que não podem ser colocados num mesmo nível, e disto temos consciência, já que alguns são nomes consagrados e conhecidos no panorama da crítica brasileira, enquanto outros são ensaístas ou pesquisadores de importância menor, como é o caso, por exemplo, de Isabel Campos. Isto não invalida nosso estudo, pois o intuito principal foi justamente recolher o material disponível para analisá-lo sem que tomássemos *a priori* pressupostos ou princípios que poderiam ser tendenciosos ou valorativos.

Também reconhecemos a dificuldade que todo recorte, pela própria necessidade de seleção, apresenta. Sendo assim, sabemos que alguns textos não incorporados ao *corpus* têm sua utilidade e poderiam figurar na análise. É o caso, por exemplo, de artigos críticos e comentários surgidos logo após a publicação de *Memorial de Aires*, como os de Mário de Alencar (*Alguns escritos*, 1910) e de Alcides Maya (*Machado de Assis. Algumas notas sobre o humor*, 1912), ou mesmo as cartas do próprio Machado de Assis contendo comentários sobre seus romances. Preferimos, entretanto, não considerar esse material já que estão distantes do nosso horizonte e situados em um contexto que mereceria uma análise à parte.

Outro aspecto a salientar é que o *corpus* selecionado não inclui historiadores da literatura brasileira e sim apenas críticos ou ensaístas. Caso tivéssemos optado por incluir textos de autores mais conhecidos como historiadores (Sílvio Romero, Agripino Grieco, José Veríssimo, Otto Maria Carpeaux, Afrânio Coutinho, etc) certamente nosso percurso teria sido outro porque haveria também outros objetivos. É preciso considerar também que os textos selecionados para nossos comentários não



espelham, muitas vezes, o conjunto da obra de determinado autor, pois atendem a objetivos específicos e disso temos consciência. Por isso, a crítica que fizermos a esses textos não estará atuando no sentido de comprometer a produção crítica dos autores como totalidade; apenas apontará posições discutíveis que o artigo em questão põe em evidência, quer quanto a seu conteúdo crítico quer quanto à sua linguagem.

O percurso da crítica desde a publicação do *Memorial* e do aparecimento dos primeiros artigos sobre a obra tem tomado rumos interessantes. Os dados que antes eram privilegiados para a análise da obra deixaram de ser importantes com o tempo e outros aspectos, antes irrelevantes e ignorados, passaram a ser vistos como de suma importância para a leitura do texto. Essas transformações no enfoque crítico são devidas ao próprio desenvolvimento da teoria literária que, com a descoberta de novos conceitos e reformulação e renovação dos sistemas teóricos, foi impulsionando a crítica a adotar também novas formas de abordagem para lidar com o objeto.

Os artigos que datam do início do século XX privilegiavam aspectos hoje não relevantes para a crítica literária. A crítica biográfica, por exemplo, ocupou, por um longo tempo, enorme espaço entre os críticos. Iniciada por Sainte-Beuve e exposta em dois artigos intitulados “Chateaubriand julgado por um amigo íntimo”(1862), recebeu tal nome por tentar explicar a obra pela vida de seu autor. Segundo Carmelo Bonet, o método de Sainte-Beuve foi se delineando melhor com o transcorrer dos anos. Nele, o crítico sustentava que é preciso esquadriñar a vida dos escritores, segui-los na intimidade, observando seus hábitos cotidianos e costumes do dia-a-dia. Sainte-Beuve acreditava que, se se pretende penetrar a fundo em uma determinada obra, faz-se necessário conhecer o autor; em seu segundo artigo chega a afirmar: “tal árvore tal fruto” (Bonet, 1969, p.62). Muito embora não fosse aplicável à maioria dos escritores antigos pela carência de dados pessoais acerca dos mesmos, o método desenvolvido por Sainte-Beuve foi seguido por muitos até bem pouco tempo atrás e era bastante esquemático, contendo inúmeros passos a serem seguidos. Segundo pregava, o crítico tinha que averiguar primeiramente o país de origem do escritor, em seguida qual o seu sangue, investigando suas origens de ordem materna e paterna. O passo seguinte seria investigar a infância do escritor, seus estudos primários e secundários, seu grupo de amigos. Os passos



que o crítico deveria seguir seriam numerosos e não se esgotam aí, passando por questionar o sentimento que o autor tinha com relação à natureza, às mulheres, suas condições financeiras, possíveis vícios, doenças, etc. Sobre esta questão autor/obra Brunel (1988, p.94) observa que a crítica confundiu por muito tempo o autor (função social e extralingüística) e o narrador (função puramente lingüística). Em se tratando de textos em que a diferenciação autor/narrador faz-se mais difícil para o leitor ingênuo, como no caso de memórias ou diários íntimos, tal método crítico não permite mostrar a distância entre o saber do narrador e a experiência do autor da obra, vistos como uma só criatura.

Observamos, ainda no tocante às leituras do *Memorial*, a presença de correntes que tentaram definir a última obra machadiana buscando nela um tema que pudesse explicá-la, caracterizando, assim, uma tendência de cunho temático, ou ainda críticas que se baseavam em impressões do crítico sobre a obra, um julgamento puramente baseado no gosto e em “achismos”, evidenciando uma crítica baseada no impressionismo.

Um dos primeiros expoentes da crítica impressionista na França foi Anatole France. Carmelo Bonet, em sua obra *Crítica literária*, cita uma das mais conhecidas asserções deste crítico com relação à tarefa de leitura de uma obra literária. Segundo Anatole, “tal como eu a entendo, e como ma haveis deixado fazer (dirige-se ao diretor de “Le Temps”), a crítica é, como a Filosofia e a História, uma espécie de romance para uso de espíritos alertas e curiosos. E todo romance é, em última instância, autobiografia. O bom crítico é o que narra as aventuras de sua alma através das obras mestras”. (Bonet, 1969, p.110) Para críticos como Anatole não existe arte ou crítica objetiva. Para os impressionistas é impossível fugir de si mesmo e todos os que imaginam que isso seja possível são vítimas de ilusão, de um ledó engano. Assim, a crítica torna-se a “história intelectual de quem a exerce, a confissão pública de suas preferências” (Bonet, 1969, p.111)

Toda essa concepção acabou gerando e difundindo uma falsa idéia de que cada um pode ler uma obra da maneira que julgar mais conveniente; uma obra teria, assim, inúmeras leituras possíveis, quantas fossem possíveis aos espíritos mais diversos em contato com ela. A leitura de determinada obra pode diferir de outra por questões de



gosto pessoal, humor, simpatia ou antipatia por um determinado assunto, autor, etc. Essa crítica recebeu o nome de “impressionismo” na França, nome sugerido por Jules Lamaitre, amigo de Anatole e defensor fervoroso do movimento. Carmelo Bonet vai ao extremo quando fala sobre o movimento e seus seguidores. Segundo ele, o impressionismo crítico consiste “numa vagabundagem estético-doutrinária a propósito do livro que se acaba de ler, em uma conversa com o leitor” (Bonet, 1988). Um dos maiores problemas que talvez permeiem a crítica impressionista é o fato de que nada é tão mutável e incerto quanto as impressões o são. Movida pelo gosto e pela experiência pessoal, essa crítica fugaz acaba originando comentários alheios ao próprio texto literário, criando, em muitos casos, uma narrativa paralela à pretendida pelo autor.

Essa crítica de cunho temático foi um movimento que gerou fortes polêmicas. A principal causa do ataque a essa vertente é o fato dela se pautar por um conhecimento enciclopédico, apoiado mais em um saber erudito e conteudístico do que em uma análise propriamente textual. Segundo Brunel (1988, p.100-101), a crítica temática foi atacada pela crítica universitária, pelo desdém mostrado em relação à erudição, pelos formalistas que, movidos pela noção de literariedade, questionavam a validade das análises genéricas, e pelos marxistas, que cobravam a necessidade de se situar o homem em seu tempo e espaço reais.

Segundo Brunel, a crítica temática fornece ao leitor, em algumas situações, sugestivas propostas de leitura, que funcionam como fios condutores de análise. Sobre esta questão acerca da crítica temática, Leyla Perrone Moisés destaca uma dupla forma do crítico para lidar com o tema de uma obra. O tema pode ser considerado pelo crítico como um “formador e modalizador das estruturas da obra” (Moisés, 1979, p. 105) ou como um ponto de partida ou referente. Segundo ela, o tema tomado da segunda maneira, como um referente, acaba afastando o crítico da obra, que passa a ser vista como algo transparente. Já o outro modo de lidar com a questão permite uma crítica imanente, “na qual o elemento referencial pode ajudar à compreensão da estrutura da obra e seu funcionamento”. (Moisés, 1979, p. 105) Vemos, portanto, que a crítica temática pode ser mais ou menos superficial ou profunda. Em *A crítica literária: seus métodos e problemas*, Imbert nos chama a atenção para essa questão. Segundo ele, pensar em temas



fora da literatura e procurá-los dentro da obra literária acaba resultando em uma leitura superficial. Visto assim, o método temático é falso, pois “o que verdadeiramente vale a pena é o tratamento pessoal do tema, não o tema em si” (Imbert, 1987, p. 106) Segundo ele, ainda, o método temático deveria analisar o tema da obra, “não um tema abstrato na obra” (Imbert, 1987, p.106). Visto dessa forma os temas apareceriam, segundo ele, ao longo da ação, em cenas e situações, desdobrados em alegoria em forma de *leitmotiv*. Os adeptos de tal movimento, no entanto, nem sempre se deram conta dessa questão implicada na temática de uma obra.

A crítica literária assistiu a uma ruptura ao longo do século XX com o aparecimento e desenvolvimento das ciências humanas e das ciências relativas à linguagem, que desbravaram novos horizontes metodológicos. Certamente o primeiro passo para essa ruptura foi a noção de que a literatura utiliza uma linguagem que se diferencia totalmente de seu uso na comunicação corrente. A distinção entre a função poética da linguagem e a função comunicativa ou referencial abriu caminhos para a exploração dessa singularidade que marca a linguagem como signo artístico. Assim, o referente passou a interessar menos do que o arranjo verbal e recuperou-se o sentido da palavra texto em latim – *tecer*, um sentido que Roland Barthes absorve com paixão intensa: “acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo”, uma textura (1977, p. 83). E é esse conceito que Leyla Perrone Moisés retoma para ver a literatura não como expressão de sentidos mas “como produção de significados” (1972, p.124)

Não é difícil percebermos o quanto essas noções revolucionárias (alias, também Julia Kristeva insistiu numa “revolução da linguagem poética”) deixaram marcas na atividade crítica, que passou a incorporar esses conceitos em suas variadas tendências. Mas seu foco de interesse central é, sem dúvida, a camada significante da linguagem. Segundo Imbert, a obra não mais era vista como um documento psicológico ou biográfico, “mas pura e simplesmente como um complicado objeto verbal, fechado e auto-suficiente, pleno de significações que irradiam de um núcleo intencional” (1987, p. 113). Ainda segundo Imbert, os formalistas insistiam na diferença entre a língua da prática da comunicação, expressão da relação direta entre significante e significado, e a



linguagem poética literária, cuja mensagem dirige-se ao próprio signo e concentra-se em si própria. Enfim, são tendências que procuram seguir um rigor técnico para captar a estrutura formal da obra.

Graças ao caminho aberto pela “nova crítica” (New Criticism), ponto de partida para as modernas correntes críticas, seria uma heresia explicar a obra através da vida de seu autor ou das impressões que esta nos causa, pois é confundir a ordem da arte com a ordem da realidade. O que é alheio à obra deve permanecer distante dela em sua análise, a arte deve ser analisada como objeto autônomo, não permitindo divagações sobre a realidade que a circunda. Ainda que marcados por diferenças internas, estruturalismo e formalismo partem da mesma proposta, uma vez que ambos renunciam às impressões e opiniões pessoais, considerados fatores extratextuais que não dão conta da realidade interna da obra. Mesmo reconhecendo os vínculos entre a literatura e a dinâmica da estrutura social, os teóricos das correntes textualistas acreditam na autonomia do valor estético. Segundo Todorov, por exemplo, “não se estuda a obra, mas as virtualidades do discurso literário que a tornaram possível; só assim os estudos literários poderão chegar a ser uma ciência da literatura” (Imbert, 1987, p. 118).

Já num momento mais recente e investindo mais profundamente nos conceitos relativos ao signo, a Semiologia não estuda a estrutura da obra, sincronia dos acontecimentos; nem sua gênese, reflexos da vida, da sociedade ou da história, mas realiza seu trabalho à luz dos princípios da narratividade. O poder de desconstrução das tradicionais categorias narrativas é tal que se chega a ponto de se afirmar que o narrador não existe, é apenas um agente ou instância de uma linguagem que se desdobra e se experimenta. A narração na verdade interessa pouco, “é apenas um caso numa estrutura abstrata” (Imbert, 1987, p. 119)

Como herdeiros das modernas concepções acerca do texto literário mas sem incorporá-las com paixão ou ingenuidade, nós acreditamos ser possível uma posição crítica que considere o texto literário como o espaço essencial e primeiro para o olhar crítico, tomado realmente como um objeto de linguagem. É com esse espírito que procuramos desenvolver leituras e apreciações críticas dos diversos textos que reunimos sobre o *Memorial de Aires*. É preciso salientar, entretanto, que o apoio em conceitos



extraídos das correntes textualistas não tem o intuito de tomá-los como diretrizes inflexíveis ou pré-determinantes do texto ficcional; eles existem, ao contrário, como complementos à análise cujo objeto central é sempre a própria narrativa e não o que a cerca.

Procuramos fazer uma leitura crítica de cada um dos artigos sobre *Memorial de Aires*, tentando identificar qual a tendência crítica nele predominante e que aspectos tinham sido privilegiados para as conclusões do crítico. Outro passo seguido foi verificar se suas conclusões fazem ou não sentido uma vez confrontadas com o texto machadiano, valendo-nos, para isso, do pressuposto básico de que o texto e os elementos inerentes a ele são a fonte primeira para sua própria leitura. São eles, afinal, os agenciadores de sentido que nos permitem examinar essa “textura” chamada linguagem literária.



II. Percorrendo a fortuna crítica de *Memorial de Aires*: da tradição à modernidade

1. O impressionismo crítico

“Definir a impressão que temos, num determinado momento, de uma dada obra de arte onde o próprio escritor anotou a impressão do mundo que recebia numa dada hora”. Essa afirmação de Jules Lamaitre (Brunel, 1988, p. 69) define muito bem o que foi a crítica impressionista, tendência que reinou na Europa na segunda metade do século XIX. Para Jules Lamaitre, assim como para grande maioria dos críticos impressionistas da época, o essencial na leitura de uma obra era o prazer da leitura e os “critérios” competentes para se julgar uma obra seriam o sentimento estético e a emoção. A crítica e a literatura viveriam, segundo os impressionistas, da fugacidade e do sentimento individual.

Tal atitude é perceptível nas críticas ao *Memorial de Aires* que classificamos como impressionistas. A questão que permeia os críticos que realizam uma leitura impressionista da última obra machadiana diz respeito a uma certa ingenuidade no trato com o texto literário, mais do que na adoção consciente da corrente crítica. Para os críticos europeus do século XIX, o impressionismo era um movimento que propunha alguns princípios de leitura discutidos pelos intelectuais da época, princípios ora aclamados, ora criticados. Situação diferente parece ter ocorrido no Brasil, onde os estudiosos e críticos literários provavelmente tinham conhecimento do movimento, mas não eram organizados academicamente.

A crítica impressionista tem, perante o objeto que escolhemos para nossa dissertação, uma reação bastante ingênua. Os adeptos dessa corrente mostram-se atraídos pelo apaziguamento de Machado perante à vida e à sociedade, tão criticadas anteriormente em *Memórias Póstumas* ou *Quincas Borba*. Os críticos acreditam estarem diante de uma obra de redenção, escrita na tristeza dos últimos anos de vida do autor.



De fato, um dos maiores desafios para o crítico literário talvez seja a dificuldade em se despir de seus conceitos e valores pessoais para analisar um texto a partir do que este oferece por si mesmo. E, se esse objetivo não estiver claro para o crítico, o risco de não atingir seu objetivo, ou seja, de não conseguir realizar uma crítica séria e consistente, é enorme. Isto porque o texto literário, assim como toda linguagem artística, oferece-se como um “sistema de modelização secundária”¹ e só poderemos ver com intensidade as relações que se travam em sua estrutura, se passarmos a vivenciar essa realidade que se configura em sua autonomia.

O discurso literário muitas vezes é visto como um texto difícil de se lidar pelo caráter subjetivo que possui. Mas essa subjetividade, ao contrário do que se pensa comumente, não elimina a organicidade racional e consciente da linguagem em sua feitura e, muito menos, autoriza ou legitima uma tomada também subjetiva desse objeto pelo crítico. O *Memorial de Aires*, em especial, requer uma atenção ainda maior que as outras obras da fase realista de Machado de Assis, uma vez que pode nos enganar enquanto leitores e criar a ilusão de que estamos em contato direto com os sentimentos reais do autor. Como se trata de um diário com tendências autobiográficas, é enorme a tentação para criar aproximações entre vida e obra sem a distância necessária para ver o texto como matéria filtrada pelas posições assumidas pela ficcionalidade em seu jogo ou táticas de realização.

O caminho para se encontrar um sentido para o texto que se aproxime do que ele realmente traz, no entanto, não pode ser o de partir de conceitos pessoais e passar a procurar exemplos descontextualizados para tentar ilustrar isso. Agindo assim, tudo o que conseguiremos será um texto ingênuo e distante de qualquer real intenção do autor.

¹. Expressão utilizada por Iuri Lotman, em sua obra *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.



1.1. Uma visão panorâmica descompromissada nas conferências de Alfredo Pujol

Os comentários de Alfredo Pujol ao *Memorial de Aires* fazem parte de sua obra, *Machado de Assis*, que abrange toda a produção literária do escritor brasileiro. Desse modo, datado de 1934, é a reunião de sete conferências ministradas em 1917 e registradas em forma de livro pelo Autor.

Já no prefácio de sua obra, Alfredo Pujol procura esclarecer a natureza de seu trabalho. Sem pretensões de encerrar o assunto ou de produzir algo para a eternidade, o Autor exhibe uma postura muito consciente do papel de seu trabalho. Segundo ele, a incumbência de escrever sobre Machado foi aceita com hesitação, e ele pede ao leitor que não espere de suas palestras “obra severa e profunda de crítica literária” (Pujol, 1934, p. VII - ao leitor).

Embarcando nesse não compromisso com a profundidade crítica, o Autor apresenta inicialmente uma visão panorâmica da vida literária de Machado, atitude presente também em seu comentário ao *Memorial*. Coerente com o seu objetivo, Pujol somente passeia pela obra, fazendo as observações que julga primordiais e que ilustrariam um pouco do discurso machadiano. Mas, embora a crítica de Pujol não tenha pretensões de “resolver” a obra de Machado ou de, assumidamente, não fazer uma crítica profunda ao texto, é impossível ignorarmos a fragilidade e a ingenuidade de suas declarações.

A idéia básica se afirma como um motivo-cliché (morte da esposa), o qual será canonizado pela crítica para explicar o romance: “querendo perpetuar na sua obra o suave perfil de Carolina, procurou velar a querida criatura na ficção de um romance” (Pujol, 1934, p.330). A idéia de que o romancista teria usado um disfarce literário para retratar a esposa é o ponto de partida para a crítica, e que estará presente em quase todos os estudos sobre essa obra, como veremos.

Esse ponto de partida origina uma série de idéias que comprometem a argumentação de Pujol, reiterando-se aquele posicionamento condicionado em tomar a obra como autobiográfica. Legitimadas pelo viés esquemático, despontam relações



descabidas entre vida e obra e o “impressionismo” passa a ser a teoria orientadora da análise.

Acompanhemos a seguinte constatação: “(...) foi lhe dado esboçar com liberdade o doce perfil da ausente, a criatura boa e dedicada, de quem se recordava cada dia, sem o proclamar em altas vozes (...)” (Pujol, 1934, p. 330). Estranha colocação essa, que revela uma antiga concepção sobre o ato de criação, a que o considera como fruto de inspiração, como se ao escritor “fosse dado” ou soprado o poder divino de “esboçar com liberdade” a sua criatura, que existiria à imagem e semelhança do criador. Além de o Autor mostrar uma confusão declarada entre o homem Machado e o narrador-sujeito do discurso, ele acaba caindo na armadilha falaciosa de sua própria colocação. Ora, se Machado não confessava ou proclamava de viva voz como então ou em quê o Autor se baseia para fazer tal afirmação?

Há mais um aspecto negativo no texto de Alfredo Pujol. A adjetivação excessiva de sua linguagem, marcada por uma poetização romântico-piegas e estereotipada, atende ao intuito laudatório dessa crítica: envolver o objeto num halo de sacralidade. Eis o que lemos nas afirmações: “nestas linhas suaves e ternas, está a miniatura do lar venturoso de Machado de Assis” (Pujol, 1934, p.334) “e foi com efeito o derradeiro primor que lhe saiu das mãos já trêmulas” (Pujol, 1934, p.340).

Entretanto, mesmo no meio dessas afirmações vagas e frágeis, surgem pequenos momentos de consciência do Autor, que parece intuir aquilo que realmente mereceria a atenção do crítico. Uma afirmação como: “É porém nos conceitos e nas opiniões do Conselheiro Aires que surpreendemos, num ou noutro passo, o espírito arguto e sutil de Machado de Assis e a sua ironia benévola e discreta, borrifada de umas gotas de malícia” (Pujol, 1934, p.335) revela uma não ingenuidade na leitura do texto literário. Infelizmente, porém, faltou explorar esse procedimento discursivo apontado, o que só seria possível se o crítico se aparelhasse com conceitos teóricos operatórios para realizar sua análise.

1.2. O sentimentalismo saudosista de Mário Matos

Escrito em 1939 e publicado inicialmente no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, o artigo de Mário Matos, intitulado *Memorial de Aires*, revela um autor partidário de certo “impressionismo crítico”² a nortear toda sua interpretação do texto machadiano, dotando-a de uma linguagem sentimentalista. Não é exagero dizer que as conclusões tiradas pelo Autor são um tanto superficiais e carentes de uma argumentação consistente que nos convença de fato de suas convicções.

Essa atitude superficial por parte do crítico obviamente não é deliberada, pois sua intenção é levar algum esclarecimento para o leitor, por isso não estamos pondo em questão sua sinceridade. Mas um aspecto que nos chama a atenção durante a leitura do texto de Mário Matos é a ausência quase total de trechos do próprio texto ficcional de Machado de Assis que comprovem suas afirmações. Sua análise não se apoia no discurso literário propriamente dito, mais parece um longo comentário alimentado por digressões subjetivas a respeito do *Memorial de Aires*.

A idéia base que orienta sua interpretação da obra machadiana assenta no chavão estereotipado pela crítica: a proximidade da morte leva a uma escrita saudosista, memorialista. Diz o crítico: “sentindo aproximar o fim, volve a memória para o passado, onde ficaram os amigos mortos e amiga morta” (Matos, 1939, p.274). Essa obsessão de reconciliar vida e obra, em que esta explica aquela, e uma inconsciente não preocupação com o texto literário enquanto fonte para sua própria interpretação, acabam por desvirtuar as palavras do escritor, que ficam esquecidas em meio dessa “outra narrativa” que é traçada.

A identificação que o autor estabelece entre a figura de Machado e de suas personagens mais uma vez institui uma visão equivocada e talvez seja essa indiferenciação que origina a má interpretação da obra. Aliás, o Autor não se limita a ver na figura do narrador (Aires) a figura de Machado como usualmente os críticos vêem, mas afirma que

² Convém esclarecer que o “impressionismo crítico” a que nos referimos acima é uma denominação que usamos e não uma corrente da Crítica Literária. Usamos tal expressão por acreditarmos que ela se ajusta a essa maneira de interpretar o texto literário, segundo a qual este importa à medida que desperta impressões pessoais, sensações e intuições no leitor.



“apanhamos a pessoa do autor tanto no feitio do Aguiar, como nas declarações de Aires” (Matos, 1939, p.279). Mais uma vez, o que presenciamos é a mistura da figura de Machado com a do narrador do discurso ficcional e de seu personagem principal. Obviamente o equívoco está estabelecido, pois o crítico não estabelece a distância necessária entre o escritor e seu texto e passa a ver a narrativa como pessoal e autobiográfica.

Não é nosso objetivo aqui discutir a adequação ou não de se considerar o último romance de Machado como autobiográfico, tendência presente em muitos estudos sobre a obra. O que convém assinalar, isto sim, é a visão equivocada de muitos críticos acerca do próprio gênero, a autobiografia. Presos ainda à noção de que a autobiografia se faz como reflexo transparente da vida, portanto, como relato marcado pela função mimética, não percebem que esse reflexo pode se fazer como dissimulação; falar sobre a própria vida não significa devolvê-la exatamente como é, nem assumir posições de adesão ou cumplicidade para com o próprio relato. Este pode simular o espelhamento, mas aí é preciso desvendar as táticas desse simulacro. É o que Machado nos convida a fazer como leitores de seu *Memorial*. Seu gesto é semelhante ao enunciado por Gaëtan Picon, ao falar sobre “o escritor e sua sombra”, título de sua obra (1960). Mais do que revelar a si mesmo, parece que o escritor eclipsa sua imagem, ou, como Orfeu, lança um olhar que acaba tornando-a invisível, em que revelar passa pela interdição.

Não conseguindo ver assim a obra de Machado de Assis, Mário Matos a reafirma como reflexo direto dos sentimentos e angústias que o escritor teria tido naquele momento de sua vida. Trata-se, aqui, da não percepção das mediações criadas pela linguagem literária em suas relações com a realidade. As ambigüidades do texto de Machado são ignoradas, enveredando-se por um discurso alheio ao que é construído literariamente, pois a preocupação central é desenvolver a idéia preconcebida que se tem da obra, isto é, a de que esta funciona como espelho da vida numa total transparência.

As colocações de Mário Matos parecem ser frutos de um cenário criado pelo crítico para desenvolver sua análise, baseada em pressupostos por demais evidentes. Ora, se Machado está velho, solitário, doente, saudoso, nada mais razoável do que escrever um texto de memórias que reviva seus bons tempos e mostre sua reconciliação



com o passado não mais crivado de críticas agudas ao homem e à sociedade da qual faz parte. Ou seja, uma lógica natural a que não se pode fugir, atendendo-se a uma mecânica determinista e simplista. É como se comporta a visão crítica. Note-se, por exemplo, como essa lógica redutora está presente nos primeiros parágrafos do ensaio, momento em o que o Autor desenha para o leitor a imagem que possui de Machado no momento em que este estaria elaborando o seu texto.

“No isolamento das Laranjeiras, no Cosme Velho, Machado de Assis, já bastante velho, com sessenta e oito anos de idade, não podendo mais ler, nem escrever à noite, devido ao cansaço de seus olhos de míope, ainda furta aos achaques contínuos o tempo indispensável para consagrá-lo ao único consolo que lhe deixou a vida, no lento naufrágio de suas ilusões: a sua arte. (...) Está só.” (Matos, 1939, p.273)

Como se vê, a imaginação de Mário Matos voa longe para reconstituir o que lhe pareceriam ser as condições de escrita do romance, os sentimentos que devem envolver os romancistas, as razões pelas quais se entregariam ao ofício de escrever; enfim, ele cria não apenas uma visão distorcida da ficção como também da própria crítica em seu ofício.

É essa distorção que o leva a colocar num mesmo caminho confuso o sujeito histórico, o sujeito narrador que se ficcionaliza e os sujeitos ficcionalizados pela ficção; o resultado é um “homem” totalmente vago e genérico, que nada tem que ver com a necessária distinção entre aquelas entidades:

“Agora, o homem que fixa o pensamento nas laudas do papel já não tem aquelas escapadas de loucura do Brás Cubas e do Quincas Borba, não sabe mais dar, com a idéia, os saltos vertiginosos da semi-loucura, nem é já o humorista amargo, que ri da humanidade”. (Matos, 1939, p. 274)

O Autor se vale de uma linguagem sentimentalista, como se quisesse se aproximar ou ficar impregnado do saudosismo que haveria no próprio Machado. Não se



pode esquecer que, datado de 1939, o texto de Mário Matos reflete um estágio da crítica brasileira em que esse componente de emocionalidade ainda está presente, não tendo passado ainda por um processo de amadurecimento que alterou profundamente seus conceitos e a própria concepção de sua tarefa. Linguagem cheia de frases de efeito e de clichês, ela incorpora também o poético de gosto duvidoso, casando-se perfeitamente com o tom emotivo que pretende dar ao texto criticado.

O Autor utiliza imagens carregadas de nostalgia que ilustram muito mais uma imagem que ele próprio possui da obra machadiana do que esta realmente deixa transparecer. Sobre o impulso gerador da feitura (preocupação com a gênese da obra?) do *Memorial*, Mário Matos diz: “Anima-o, no crepúsculo que prenuncia a noite eterna, a saudade da esposa” (Matos, 1939, p.273). Do mesmo modo, a fixação pela cidade do Rio de Janeiro também teria despertado impulsos para a escrita, numa relação de total osmose e mergulho ingênuo, sem a distância necessária para descrevê-la criticamente: “está só. Envolve-o o silêncio daquele recanto amigo da cidade, a solidão desconhecida do mundo”. (Matos, 1939, p.273). Ou em outro trecho:

“Vai tecendo a teia perdida, com as suas figuras de câmara lenta. A cidade antiga, que se esboroa, perpassa-lhe na memória e na saudade. Ele a revive, ele a perpetua na frase curta, na imagem delicada, no murmúrio sutil. E a velha abelha a fabricar o mel retirado da flor, que fenece na árvore.” (Matos, 1939, p.274)

Por não adentrar na densidade do discurso literário, o crítico vê o que quer ver. As conclusões extremamente pessoais permeiam todo o texto. Afirmções como: “Cansativo e monótono, pêrra e sem perspectiva, *Memorial de Aires* é o diálogo do coração com o espírito” (Matos, 1939, p.275) ou “É difícil provocar e manter curiosidade em obra de tal teor, e por isso é o *Memorial* alguma coisa enfadonho” (Matos, 1939, p.278). Só é enfadonho porque o leitor não sabe perceber as táticas manipuladas por Machado nas suas relações com o leitor, com quem mantém um diálogo vivo e polissêmico. Se “este livro é enfadonho e cheira a sepulcro”, como o próprio Machado afirma em uma de suas conversas com o leitor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é



preciso entender os verdadeiros sentidos ocultos nesse despiste; desarmar o leitor para melhor atraí-lo. Um leitor que se detenha no texto machadiano e esteja atento à sua construção, não pode se satisfazer com observações como “é preciso, com certeza, vagar e paciência para ler o *Memorial*, o mesmo que acontece para ouvir conversa de velho” (Matos, 1939, p.281). O *Memorial de Aires*, evidentemente, pressupõe um leitor que se diferencia dos leitores de outros romances machadianos, o que não significa ver esse texto como “conversa de velho”. É isto que Mário Matos não consegue perceber ou analisar de forma adequada. Esse texto de Machado deixa em suspenso uma constante dúvida sobre o verdadeiro caráter de Tristão e a honestidade de seus atos; sobre a viuvez convicta de Fidélia, que Mário Matos diz ser “uma viúva presa à sua viuvez” (Matos, 1939, p.281). Ver a personagem presa à viuvez é tão redutor quanto a posição do próprio crítico, uma presa de sua miopia crítica.

1.3. O dogmatismo religioso de Isabel Campos

A satisfação que Irmã Isabel deixa transparecer em sua crítica ao *Memorial de Aires* é semelhante à de um pastor que descobre mais uma ovelha em seu rebanho. Seu texto, “A filosofia de vida na idade senil em *Memorial de Aires*”, publicado na revista *Sedes Sapientiae*, 1958/59, é elaborado com um nítido orgulho e até com um certo alívio, com o intuito de mostrar o quanto Machado de Assis está, usando as palavras da escritora, “acalmado” e “pacificado” nas suas atitudes perante a vida e as pessoas, ao contrário da inquietude e do desalento visíveis em suas obras anteriores, tais como *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Não é difícil percebermos a afinidade das posições críticas de Isabel Campos com as de Mário Matos, autor que a Autora cita como fonte de referência no decorrer de seu comentário.

Seu trabalho é, sem dúvida, repleto de “boas intenções”. Mas, como sabemos, nem sempre as boas intenções são suficientes para que um trabalho crítico sério seja desenvolvido. Não é difícil perceber, ao longo do texto da Autora, que sua visão é nitidamente influenciada por valores pessoais: sua formação religiosa aliada a uma certa



ingenuidade crítica fazem com que seu texto adquira um caráter tendencioso e acabe por criar um paralelo com a obra literária que pretende criticar.

Para ilustrar suas opiniões, a estudiosa se vale, em todo o seu texto, de exemplos totalmente descontextualizados, assim como de uma linguagem nostálgica e sentimentalista, para tirar conclusões apressadas e ilustrar situações que só são verdadeiras em sua imaginação. Situações, no entanto, ideais dentro do contexto religioso do qual a escritora faz parte: serenidade, resignação, quietude de espírito, transcendência, benevolência e caridade no trato humano, sem dúvida, princípios pertencentes ao dogmatismo católico.

Os exemplos usados como instrumento de argumentação são, portanto, frágeis e facilmente contestáveis. Isso se dá pelo fato de a autora não partir do próprio texto literário para elaborar sua análise e sim de observações genéricas. Munida de uma série de conceitos preconcebidos a respeito da obra machadiana, ela vai em busca de passagens que de alguma forma ilustrem essas idéias, sem considerar sua adequação a um contexto específico ou o caráter de ficcionalidade que as transforma. Muitas vezes a atitude é ainda mais surpreendente, na medida em que ela sequer busca confirmações para o que diz, simplesmente diz.

Afirmações como “se D. Carmo fosse uma católica esclarecida, nada a reteria em casa, quando se tratasse de um dever religioso a cumprir” (Campos, 1958/9, p.221) evidenciam conclusões tiradas a partir de “achismos” e norteadas por uma formação pessoal que tem como ideal esse tipo de comportamento. Sem o distanciamento crítico necessário, Isabel realiza seus comentários como se estivesse observando uma pessoa real e fosse emitindo uma descompromissada opinião sobre seu comportamento. É como se ignorasse o fato de estar lidando com um objeto literário, o qual cria mediações entre o real e a “realidade” instaurada pela linguagem. Evidentemente não se poderia pretender, a essa altura da história da crítica brasileira, que o crítico considerasse as diferentes “instâncias da narração” ou o jogo criado entre “actantes” nas estratégias de “manipulação”, “competência” e demais instrumentos que a semiótica narrativa iria definir muito posteriormente. Mas, mesmo sem esse aparato teórico, o crítico não poderia deixar de perceber a autonomia do narrador e personagens enquanto *personae* ou ficções



dramatizadas pela narrativa. Afinal, em qual passagem do texto de Machado é possível comprovarmos que D. Carmo pensa de fato o que Isabel Campos atribui, imaginariamente, a essa personagem?

Seguindo esse mesmo procedimento falacioso, ou seja, o das projeções perigosas do sujeito no objeto, a autora faz declarações infundadas que não nos convencem, como por exemplo: “O Conselheiro Aires crê no amor, por isso crê na felicidade” (Campos, 1958/9, p.224), não seria ela mesma que crê e quer que ele creia nisso?; ou que o Conselheiro “chega a acreditar que o homem pode ser bom e que uma das características dessa bondade é o sentimento religioso” (Campos, 1958/9, p.222), ou que o tempo de Aires é agora

“vivido só pela metade, porque se outrora o gastava em receber impressões, agora, depois de recebê-las volta seu espírito sobre elas novamente, fazendo de seu dia uma metade real e a outra metade sonhada, ou escrita, o que vem a dar no mesmo” (Campos, 1958/9, p.226).

Enfim, a Autora insiste na tecla da reconciliação, um dos clássicos chavões colocados pela crítica em relação ao *Memorial*, acreditando que ela tem poder para consertar o mundo e o homem.

Outras conclusões a que chega são, por exemplo, que “não é pela beleza física nem pelo dinheiro, nem por qualquer outra prerrogativa material que as pessoas ‘valem’ nessa obra, mas pelos valores espirituais, como a bondade, a honestidade, a amizade sincera e desinteressada” (Campos, 1958/59, p. 220). Trata-se, como se vê, de juízos de valor emitidos com o intuito de veicular lições éticas e morais para o leitor, o que revela uma atitude crítica discutível, porque apoiada na valoração e em princípios considerados **valiosos**. Releva de seu texto, enfim, um intuito dogmático, como convém a um tipo de crítica judicativa.

Essa constatação, assim como inúmeras outras, saem aparentemente do nada, não há nenhum argumento que nos seja apresentado com força de convencimento. A



apresentação de uma simples passagem extraída da obra de Machado de Assis pode invalidar as afirmações de Isabel Campos, comprometendo toda sua crítica.

No capítulo de 13 de janeiro, por exemplo, o Conselheiro Aires faz questão de narrar uma conversa sobre Tristão com a “picante” Cesárea, deixando aflorarem subentendidos, malícia, incompreensões, traços próprios de seu modo de narrar.

“Os padrinhos? Redargüiu Cesárea rindo. Ora, Conselheiro! Certamente chama assim os dois olhos da viúva, que são bem ruins padrinhos. Mas lá tem a água benta para o batizado.

Não entendendo, perguntei-lhe que água benta era, e que batizado. O marido, (...), respondeu que a água benta era o dinheiro e esfregou o polegar e o índice; ela riu apoiando, e eu compreendi que atribuíam ao moço uma afeição de interesse.” (Machado de Assis, 1976, p. 105)

Como se vê, pelas astúcias que envolvem a focalização discursiva, a idoneidade do personagem Tristão é constantemente questionada, muito ao contrário da “bondade e honestidade” ingenuamente detectadas por Isabel Campos em sua leitura. Quando o Conselheiro nos narra a infância do garoto, comentando sobre sua relação com a mãe verdadeira e com a madrinha, afirma:

“O menino repartia-se bem com ambas, preferindo um pouco mais a mãe postiça. A razão podiam ser os carinhos maiores, mais continuados, as vontades mais satisfeitas e finalmente os doces, que também são motivos para o infante, como para o adulto.” (Machado de Assis, 1976, p.26)

Por esse retrato nada ingênuo do personagem, o narrador indicia o caráter interesseiro de Tristão, já desde a infância.

Estabelecendo uma identidade entre o narrador do *Memorial de Aires* (Conselheiro Aires) e o seu autor (Machado de Assis), a Autora vê o texto literário como expressão pura e simples dos sentimento do autor, ou melhor dizendo, dos sentimentos



que ela acredita que o escritor tenha tido. Erro primário de percepção do objeto literário, essa confusão de entidades do universo ficcional acabou deixando uma herança negativa no que diz respeito à leitura, que muitas vezes ainda hoje insiste em se afirmar. Lermos uma obra de ficção significa, de saída, aceitarmos o desafio do pacto de fingimento instituído por esse universo, cumpliciando com essa insólita situação: sabemos que é mentira mas aceitamos vivê-la como realidade, suspendendo a descrença para acreditarmos na força engendrada pela ficção. É sempre bom evocarmos Umberto Eco, que pontuou essas questões em seu ensaio *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994).

Logo no primeiro parágrafo de seu texto, Isabel mistura os dois, autor e narrador, dizendo que “Machado, que, em *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se mostrara tão inquieto e desalentado, parece agora acalmado, pacificado em sua atitude perante a vida, para com os homens e para consigo mesmo” (Campos, 1958/9, p.219) Ora, totalmente alheia ao pacto da ficcionalidade e acreditando somente nas suas convicções de leitora católica, a ensaísta quer restituir uma realidade à obra que esta não comporta necessariamente.

Ainda distante de uma visão moderna de crítica literária, que vê o texto como algo construído conscientemente, segundo leis próprias da ficção, a Autora alia-se a uma visão de literatura segundo a qual a obra é uma expressão direta de sentimentos e angústias do seu autor. Essa ingenuidade no trato com o texto literário desencadeia uma linha de pensamento equivocada, que, obviamente, resulta em conclusões infundadas e não verdadeiras. Na verdade, a posição crítica assumida por Isabel Campos é herdeira da própria condição originária da crítica, na medida em que esta, por se fazer como livro ou linguagem segunda, trazia e ainda traz as marcas de uma relação de sacralidade com o texto primeiro do qual é porta-voz. Segundo Leyla Perrone-Moisés, justamente porque “nascida na era da representação, a crítica literária oscilou sempre entre o mimetismo piedoso e a contestação aparentemente ímpia” (Perrone-Moisés, 1993, p. 16). Parece-nos evidente, no caso de Isabel Campos, que sua crítica reflete a primeira vertente: uma “mística” de “dependência”, ainda segundo Leyla, ou reverência ao texto comentado.



No fim de seu texto, Irmã Isabel nos chama a atenção para a “reconciliação do autor com a humanidade” (Campos, 1958/9, p.229), afirmação que uma leitura atenta do texto de Machado descarta de imediato.

É muita pretensão à universalidade, de Machado e da própria Isabel Campos, entender que a reconciliação possa se dar em relação à humanidade. A perspicácia de Machado, ao mesmo tempo amarga e irônica, não permite enxergar as coisas dessa forma. O narrador dessa obra machadiana é extremamente irônico, embora devamos concordar que bem mais sutil que os narradores de outras obras do autor, e não deixa em nenhum momento de anotar em seu diário atitudes, falas, gestos, insinuações que podem ajudar na caracterização da personalidade e dos valores das personagens, destacando, também, contradições.

2.1. O espelhamento mimético entre vida e obra por Lúcia Miguel Pereira

Sabemos que o nome de Lúcia Miguel Pereira representa um papel fundamental na formação de uma tradição crítica acerca de Machado, bem como de uma visão seminal da própria literatura brasileira, presente em sua *Préface de Júpiter* de 1970 a 1920 (1950). Entretanto, essa importância não nos impede de ver, com restrições no texto em que a autora trata do escritor brasileiro.

Na obra *Machado de Assis: estudos críticos e biográficos* (Pereira, 1942), Lúcia Miguel Pereira dedica os capítulos “O conhecido Aires” e “Pensamentos de vida formulados...”, respectivamente capítulos XVII e XVIII, para discutir o *Memorial de Aires*. De caráter biográfico, a crítica que desenvolve mostra uma concepção acerca da obra literária centrada em fatos da vida do autor. Suas afirmações se embasam em uma noção de afirmação de caráter biográfico, de veracidade bastante contestável, por isso não nos surpreendem de que estão expostos a questionamentos válidos. O impressionismo parece auxiliar a autora na construção de uma ponte que liga a suposta realidade aos sentidos que ela atribui à obra.

O discurso crítico de Aires é repleto de construções verbais que atribuem ao texto um tom vago, impreciso e pelo próprio caráter biográfico, subjetivo. A todo instante nos deparamos com afirmações como, “Com que constrangimento, com



2. O viés biográfico na crítica

É difícil estabelecermos fronteiras precisas entre a crítica impressionista e a crítica biográfica. Muito embora estas duas correntes críticas se orientem por princípios diferentes, é perceptível que ambas acabam fazendo da imaginação uma aliada quando tentam justificar uma impressão sobre a obra, no caso a crítica impressionista, ou fazer uma conexão entre os fatos que se acredita que o escritor tenha vivido e os que registrou em sua ficção, que é o caso da crítica biográfica.

2.1. O espelhismo mimético entre vida e obra por Lúcia Miguel Pereira

Sabemos que o nome de Lúcia Miguel Pereira representa um papel fundamental na formação de uma tradição crítica acerca de Machado, bem como de uma visão seminal da própria literatura brasileira, presente em sua *Prosa de ficção*: de 1870 a 1920 (1950). Entretanto, essa importância não nos impede de ver com restrições os textos em que a Autora trata do escritor brasileiro.

Na obra *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (Pereira, 1949), Lúcia Miguel Pereira dedica os capítulos “O conselheiro Aires” e “Pensamentos de vida formulados...”, respectivamente capítulos XVII e XVIII, para discutir o *Memorial de Aires*. De caráter biográfico, a crítica que desenvolve mostra uma concepção acerca da obra literária centrada em fatos da vida do autor. Suas afirmações se encadeiam em uma sucessão de afirmações de caráter nostálgico, de veracidade bastante contestável, por isso não nos convencem de que estão expressando acontecimentos verídicos. O impressionismo parece auxiliar a escritora na construção de uma ponte que liga a suposta realidade aos sentidos que ela atribui à obra.

O discurso crítico da Autora é repleto de construções verbais que atribuem ao texto um tom vago, impreciso e, pelo próprio caráter biográfico, saudosista. A todo instante nos deparamos com afirmações como: “Com que constrangimento, com



que desamparo deve ele ter tomado essa precaução” (Pereira, 1949, p.194) ou “Carolina sobretudo, com a sua índole aberta e generosa, devia ter sofrido de não ser mãe” (Pereira, 1949, p.189) ou ainda “Devem ter sido de um sombrio desconforto os primeiros tempos de viuvez (...)” (Pereira, 1949, p.192).

Expressões como “deve”, “deve ter sido”, “devia”, assim como inúmeras outras semelhantes parecem expressar nada mais do que impressões adornadas por uma linguagem subjetiva. Além disso, percebemos no texto de Lúcia Miguel que os acontecimentos atribuídos à vida do escritor nem sempre são fatos comprovados, mas sim, na maioria das vezes, especulatórios. Os detalhes da biografia de Machado provêm ou de fontes duvidosas ou de depoimentos atribuídos a pessoas que teriam sido próximas a ele.

Apesar de um grande número de referências usadas pela ensaísta ser extraído de cartas do próprio Machado, há muitas outras informações colhidas ao acaso. Observando suas notas de rodapé, percebemos a imprecisão de seus dados, pois estão quase sempre marcadas pela impressão pessoal, como: “D. Sara, que me deu essas informações nada viu, porém, de particular no interesse de Machado pela moça” (Pereira, 1949, p.203). Algumas notas são até curiosas como: “Referido por Afonso Arinos de Melo Franco, que o ouviu de Magalhães Azevedo” (Pereira, 1949, p.200). O pitoresco dessa conversa de bastidores (um ouvir dizer e contar desdobrável...) tem pouco que ver com o caráter documental, certamente útil como caracterização do panorama histórico-literário. Trata-se, como se pode ver, de uma crítica das fontes totalmente incipiente, ainda não fundamentada por uma metodologia que lhe dê suporte.

A credibilidade dos dados é, desse modo, questionável, não assegurando ao leitor a certeza de estar diante de fatos em que realmente possa acreditar e que sirvam de embasamento para a crítica da obra. São um conjunto de referências extratextuais que podem funcionar, no máximo, como curiosidade ou dados “folclóricos”, mas não como fundamento para a análise.

Temos, portanto, de um lado, referências biográficas de veracidade contestável que pretendem dar o suporte para a análise e, por outro, um conjunto de inferências que fazem a ligação entre esses dados e a ficção. É inevitável a indagação de qual seria o papel real do *Memorial de Aires* em meio a essa análise pitoresca. A



impressão que temos é a de que o *Memorial* está discretamente auxiliando a Autora na reconstrução dos últimos anos de vida de Machado de Assis. E, talvez, não seria demais dizer que essa atitude poderia também estar contribuindo, de certo modo, para a inserção da autora num percurso de vida que ela valorizava.

A crítica biográfica acaba estabelecendo equívocos que desorientam o leitor. O conselheiro é visto pela ensaísta como uma projeção do próprio escritor: “O *Memorial* nos dá a melhor prova de que o Aires foi mesmo uma projeção de Machado” (Pereira, 1949, p.10). A autora acredita que Machado estaria se escondendo na figura de um homem que não era nem mulato, nem doente, portanto, uma situação oposta à sua. Segundo ela, seria difícil, nessa obra, separar o homem do artista (chega a usar a expressão Aires-Machado - p.181), pois estes seriam uma única pessoa. A seguinte passagem evidencia isso:

“E refugiava-se cada vez mais na pessoa do Conselheiro Aires, que não era mulato nem doente, que podia sorrir de tudo, livre dos dramas interiores. Saía de si, sem sair inteiramente, confundindo-se com o sócia, escondendo-se a todos os olhares os seus padecimentos...” (Pereira, 1949, p.200)

Ora, uma observação como essa abre espaço para interpretações de cunho psicanalítico (como muitos já fizeram), levando certos leitores a se atraírem por esse mecanismo de projeção ou transferência, segundo o qual se dá a compensação de traços negativos pela vivência, em outro, daquilo que o próprio sujeito não consegue realizar em si mesmo. Esse caminho crítico teve um célebre representante, pode-se dizer até que seu iniciador _Charles Mauron_ que, em 1948 criou o termo “psicocrítica” para sublinhar a autonomia de seu método crítico. Em sua tese, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, expõe os passos de sua metodologia de leitura da obra literária, caracterizada por um viés psicanalítico que privilegia as analogias entre o inconsciente e o consciente, o histórico e o pessoal, forças reais e forças pulsionais. Sem enveredar pela psicocrítica, evidentemente, mas dando margem a que investigações dessa natureza comessem a



tomar corpo, o estudo de Lúcia Miguel Pereira tem pretensões mais humildes, mas não menos vulneráveis.

Além da evidente ingenuidade crítica em identificar autor e narrador, dizer que o Conselheiro era uma pessoa sem dramas interiores e que podia sorrir de tudo é não penetrar na densidade do texto machadiano, é esvaziar o personagem de seu caráter crítico.

Essa concepção acerca do narrador do *Memorial* desvirtua por completo a ficção, que passa a ser lida como uma biografia pessoal dos últimos anos de vida do autor. O texto ficcional deixa de existir para dar lugar a fatos vistos de forma puramente denotada, que são constantemente contrastados com fatos da vida de Machado, em uma tentativa de encontrar na sua vivência uma explicação para a sua obra e nestes reflexos daquela.

A leitura é feita como se os fatos da vida do autor se encaixassem com os da narrativa, que existiriam numa relação de causa e efeito ou de dependência. D. Carmo retrataria Carolina, esposa falecida de Machado que, entristecido pela perda da companheira e angustiado pela própria velhice, faz uma última obra para retratar seus últimos anos de existência e restabelecer as pazes com a vida. É essa a leitura-clichê que firmou seu foro de verdade em meio à crítica “clássica” sobre essa obra.

A preocupação com os últimos anos de vida de Machado de Assis gera uma série de especulações extratextuais que pouco contribuem para a compreensão dessa obra machadiana. As elucubrações para a análise giram em torno de fatos como, por exemplo, a possibilidade de Fidélia ter existido sob o nome de Rosalina ou de quem de fato teria sido essa moça que supostamente existiu. É como se se tratasse de um quebra-cabeças, em que o jogo com as peças atendessem a um encaixe perfeito, quando, na verdade, sabemos que o jogo engendrado pela ficção tem outra natureza: nele, a única “lógica” é a do concerto simulado pelo astuto narrador, onde as peças-personagens não se comportam de acordo com o previsível ou com uma movimentação pré-estabelecida, sem contradições. Ao contrário, são peças que acabam traindo os lugares esperados em que se encaixariam. Mas cabe ao leitor, também astuto, perceber suas reais posições e funções.



Esse tipo de preocupação especulativa permeia todo o texto de Lúcia Miguel Pereira, e, mesmo que a veracidade dos fatos pudesse ser comprovada, é difícil imaginarmos que importância eles teriam para a leitura do texto literário, como hoje o concebemos. Pode até ser que Carmo seja mesmo uma homenagem à Carolina, ou que Fidélia tenha existido com o nome de Rosalina, mas tal ajuste não ajuda a construir os sentidos tecidos internamente pela própria narrativa, que deve ser vista em si mesma e não como uma extensão da vida real do autor.

Pensando assim, abre-se precedente para tirar conclusões que estejam em conformidade com os desejos de quem lê a obra. Ora, se esta é a obra da velhice, da saudade e da reconciliação, então vamos concluir que

“a ânsia de conhecer, o orgulho do pensamento - (...) - já não atormentava o velho artista. Agora uma grande conformidade lhe vinha e lhe revelava, na última hora, um dos segredos da vida: a aceitação, a humildade do coração”. (Pereira, 1949, p.206)

Voltando ao crítico francês Charles Mauron e aproveitando suas postulações, essa “verificação pela biografia” está patente no ensaio de Lúcia Miguel Pereira que, em passagens como a acima transcrita, parece demonstrar que o que conta não são os fatos em si mesmos, mas o ressentimento psíquico que deixam no autor que os viveu. A obra seria, assim, resultado desse cruzamento do “mito pessoal” com a “personalidade inconsciente”, permitindo ao sujeito jogar com sua própria história.

O texto literário serve, desse modo, apenas como ponto de partida para interpretações livres, não apoiadas na análise das necessidades internas de construção da narrativa. Ainda se está muito longe de um enfoque imanentista, que iria considerar o texto como realidade autônoma. O papel do texto machadiano é, assim concebido, o de um mero coadjuvante no cenário de conversas de bastidores.



2.2. O biografismo equilibrado de Augusto Meyer

Tentando levar algum esclarecimento para o leitor a respeito dos romances da segunda fase de Machado de Assis, Augusto Meyer, no artigo “O romance machadiano”, publicado no Suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1959, defende a idéia de que o *Memorial de Aires*, assim como as outras obras machadianas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* mostram, em um grau maior ou menor, uma autobiografia de Machado.

Aparentemente temos em mãos mais um artigo que vai nos revelar curiosidades a respeito da vida do autor do *Memorial* e buscará reflexos desses dados na ficção machadiana. Entretanto, logo no início da crítica, notamos que, ao contrário da atitude clássica encontrada em críticos voltados ao biografismo, nos deparamos, aqui, com um caminho que se desvia para outras direções. Embora trabalhe com a vertente autobiográfica, o Autor não se preocupa em buscar fatos da vida de Machado para compará-los com os dados ficcionais.

A postura de Augusto Meyer apresenta inovações nesse quadro crítico. A propósito, ele não poupa palavras no questionamento das limitações que essa corrente impõe ao crítico, assim como mostra estar consciente a respeito da necessidade de “separar” o ficcional do real, vendo a obra como uma realidade à parte, preocupação não comum na crítica da época, distinguindo-se, assim, como posição diferenciada dos críticos de seu tempo.

Temos insistido na idéia de que a identificação entre Machado e o narrador do *Memorial*, procedimento unânime nos textos até agora comentados, provoca equívocos na interpretação da obra, o que não ocorre com Augusto Meyer, o qual embora desenvolva uma crítica biográfica, mostra-se cauteloso quando trata da questão autor/narrador. Sobre isso, ele nos diz:



“O autor delega plenos poderes a uma personagem para representá-lo, e metido na pele do Conselheiro Aires, consegue restabelecer um sistema de vasos comunicantes com o desafogo subjetivo.” (Meyer, 1959,)

O comentarista faz uma espécie de separação entre as duas figuras quando defende que Machado delega poderes à personagem, ou seja, Aires não é Machado, mas uma personagem através da qual o autor se expressa (ou se encobre?). Mesmo dizendo que “pela primeira vez, (...) o autor não pretende ocultar o aproveitamento romanesco de experiências mais íntimas, sob forma episódica” (Meyer, 1959), parece fazer transparecer a distinção que faz entre a ficção e a realidade, muito embora ele ache, como vimos acima, que existe muito da vida de Machado em sua obra.

As colocações do ensaísta sobre obras que julga autobiográficas é a de que nessas obras “vagamente imaginamos um Eu fantasiado de Si Mesmo, a insinuar confidências indiscretas, a dosar ficção e confissão, a costurar pedaços de vivência com o fio da fantasia...” (Meyer, 1959). A palavra “vagamente” expressa a distância que o crítico põe entre a realidade e a ficção, uma relação que se faz pela vacuidade. No mesmo comentário há outros termos que mostram os limites entre essas duas realidades, pois segundo Meyer, o caráter autobiográfico da obra se caracteriza por “insinuar” em meio à “fantasia” e o verbo “costurar” sugere a percepção, por parte do crítico, da importância que o ato de construir desempenha no texto literário. Isto sem contar a expressão extremamente ambígua “eu fantasiado de si mesmo”, que sugere possibilidades de leitura relacionadas à identidade dúbia do sujeito narrador. Note-se, além disso, o quão sugestiva é a dosagem de “ficção e confissão” proposta pelo autor, expressão que também Antônio Cândido irá utilizar como título de seu ensaio sobre o escritor Graciliano Ramos (1956).

O texto de Augusto Meyer está repleto de afirmações que enriquecem sua posição quanto à distância necessária entre ficção e realidade. Convém observar, também, que o artigo se destaca pela linguagem usada por seu Autor, bem mais convincente e atraente para o leitor, justamente por estar despojada de clichês e apresentar maior lucidez.



Mesmo admitindo que o texto apresente caráter biográfico, percebe-se já indiciada a consciência de que a ficção é construída propositadamente. Segundo o crítico, “como qualquer outro recurso de transposição fictícia, a aparente autobiografia serve de fator objetivo ao romancista na construção de um simulacro de vida confessada” (Meyer, 1959). Noções como “transposição” e “simulacro” indicam o que será uma preocupação na abordagem do signo literário por correntes posteriores: a aparência de verdade é construída por outra “verdade”, aquela instituída pela linguagem enquanto artifício; entre as duas, o processo de simulação é o que ainda conta. Vemos aqui esboçada, num tempo que está muito longe de se falar em Semiótica, a importância da noção de mediação como caminho necessário entre a vida e a obra, acentuando-se a operação “secundária” modelizada pela escrita literária, idéia de Iuri Lotman que já mencionamos neste trabalho.

Dessa forma, percebemos que a autobiografia deixa de ser uma força geradora, determinante, para ser apenas mais um dado a ser observado e desenvolvido, em meio a tantos outros incorporados ao texto. O autor não limita a obra a esse aspecto, mas, sim, abre um leque de possibilidades a serem consideradas.

É consensual em meio aos outros críticos comentados até agora que a última obra de Machado mostra sua reconciliação com a vida e com a humanidade. A simplicidade ou esquematismo com que vêm o texto, acreditando que se trata de uma espécie de diário íntimo do próprio romancista, faz com que não atentem às ambigüidades que o texto traz. Essa “miopia” de visão é, inclusive, criticada por Augusto Meyer, quando diz que alguns críticos, ao invés de verem um arrefecimento do escritor, vêm “a suprema perfeição de seu equilíbrio de artista” (Meyer, 1959) em sua obra final. Mais tarde, o ensaísta irá destacar mais uma vez o conteúdo desta obra, falando sobre “a extraordinária importância do conteúdo psicológico” (Meyer, 1959), o que o reinstala na vertente biográfica.

Como vimos até agora, muitos críticos insistem em diferenciar obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *D. Casmurro* e *Memorial de Aires*, alegando que Machado não é o mesmo crítico feroz da humanidade, como a (in)consciência delirante que Brás Cubas exhibe, mas, ao contrário, revela-se agora arrependido e reconciliado. Augusto Meyer, no entanto, assinala um ponto de vista divergente, constatando que “o



tom de Brás Cubas, inconfundível, persiste, depois de perpassar ao longo de toda a série de romances, ora mais claro, ora em surdina, ainda será reconhecível na obra derradeira, escrita à beira do túmulo” (Meyer, 1959).

É preciso considerar que nosso comentário incide sobre uma posição crítica patente, no caso, em um artigo de jornal em que o famoso crítico machadiano apresenta reflexões sobre os romances da segunda fase do romancista brasileiro, o que não invalida nossas observações. Mesmo não tratando especificamente e somente do *Memorial*, o ensaísta já enuncia um modo mais maduro, intelectualmente falando, de abordar a literatura. Ao se diferenciar da crítica de sua época, Augusto Meyer esboça um percurso singular, ainda que seduzido pelos parâmetros críticos vigentes na década de 50. Percebemos um ensaísta que se mostra sensível e perspicaz, por meio de um texto que merece respeito e cuidado. Seria demais ver nessa lucidez crítica uma possível infiltração do olhar de escritor que Augusto Meyer também foi?

Fica para o leitor, após ler o artigo de Augusto Meyer, um sentimento de curiosidade que nos leva a indagar como seria a crítica biográfica desenvolvida por esse crítico a respeito do *Memorial de Aires*, especificamente. A lucidez que o Autor possui para lidar com o texto literário supera a precariedade da crítica de seu tempo e lança ao leitor atual inúmeras possibilidades de reflexão não só sobre essa obra, mas também sobre outras de Machado.

2.3. O panegírico sentimentalista de Peregrino Júnior

O texto de Peregrino Júnior, intitulado “Vida, Ascensão e Glória de Machado de Assis”, faz parte de seu livro *Machado de Assis*, datado de 1959, em co-autoria com Cândido Mota Filho, Eugênio Gomes e Aloysio de Carvalho Filho. No capítulo destacado acima, como o próprio título deixa transparecer, Peregrino Júnior se preocupa em levar ao conhecimento do leitor acontecimentos da vida de Machado começando por seu nascimento e passando por todos os fatos importantes de seu percurso enquanto escritor e homem.



À semelhança de outros ensaios presentes em nosso trabalho, o de Peregrino Jr. não tem o propósito de discutir em específico o *Memorial de Aires*. Como se trata, porém, de um ensaio sobre a vida e a obra do escritor brasileiro, citações sobre sua produção literária estão presentes a todo instante, mais ainda neste texto, uma vez que a preocupação do crítico em buscar uma correspondência entre a vida e a obra de Machado é marcante.

O título do capítulo já evidencia o viés biográfico perseguido por Peregrino Júnior. Há um tom nostálgico que ronda seu discurso, insinuado na própria escolha das palavras “vida, ascensão e glória”, configuradoras de uma concepção que privilegia a trajetória de Machado. Mais uma vez, a vida se sobrepõe à obra e dirige totalmente o olhar crítico para esse exterior, essa moldura que cerca o universo textual. E, mais do que a vida, é a visão eufórica com que ela é focalizada: a da escalada para o sucesso. Essas palavras dão à existência de Machado uma conotação um tanto quanto heróica, funcionando como um pré-texto ou micro-texto que nos antecipa, já de saída, o que encontraremos no interior do texto: expressões encharcadas de sentimentalismo e melancolia.

Recriar a vida do escritor do realismo brasileiro relacionando-a a fatos presentes em sua obra é o objetivo maior do ensaísta. São numerosas as passagens marcadas por essa atitude mecanicista, ou para usarmos um termo mais adequado a tal tendência, positivista. Como exemplo temos nas páginas 8 e 9:

“magrinho, débil e tímido, ele traz dentro de si uma força poderosa e insuspeitada ___ aquela ‘força indispensável a todo homem que põe a mira acima do estado em que nasceu’, como se diz em *A Mão e a Luva*, ___ e supera a obscuridade, a pobreza, o anonimato, e abandona a sua classe, e desloca-se para cima fixando-se resolutamente, com a maior naturalidade, no plano tranqüilo e confortável da burguesia literária de seu tempo” (Peregrino Junior, 1959, p. 8-9).

Na passagem acima, sabemos que o crítico está falando do próprio Machado e de sua obra *A mão e a luva* pela simples indicação feita pelos travessões. Mas, o que o autoriza a traçar, de maneira tão mimética ou “com a maior naturalidade”, o retrato de



uma figura cuja história é trazida para a ficção, como se pudesse transparecer nesta a ponto de confundir o próprio leitor, levando-o a indagar: qual o verdadeiro intuito dessas colocações?

A ascensão social do sujeito focalizado é mostrada como se existisse em analogia com a de uma personagem de ficção. E mais: como se estivesse reproduzindo fenômenos naturais em seu ciclo existencial _ as forças interiores do indivíduo se impondo e vencendo as injunções do meio social. Essa mecânica positivista, com ênfase nas potencialidades humanas, é de conhecida origem e deixou marcas na crítica, não só a do século XIX. Cabem, aqui, as palavras de Eduardo Prado Coelho, para quem o dispositivo epistemológico do positivismo baseia-se “num programa de conhecimento em que apenas interessam os fenômenos e não as substâncias, a lei e não as essências, as regularidades e não os seres” (1982, p.208). Regularidades, simetrias, semelhanças _ eis o que a crítica biográfica persegue com sua metodologia esquemática. Fazer corresponder a vida com a obra, como num jogo de espelhos. É o próprio Peregrino Jr. quem assevera:

“o escritor não pode deixar de ser um espelho do homem. E a obra afinal é filha legítima do homem: herda-lhe qualidades e defeitos... Por isso mesmo, não obstante todas as contradições, Machado de Assis reflete na sua obra o seu temperamento e a sua vida. Desdobra-se e prolonga-se nela”. (Peregrino Junior, 1959, p. 11)

Está legitimada a filosofia do positivismo, mesmo já passado um século de seu florescimento. A crença de que a obra reflete o temperamento do autor condiz com uma visão crítica inserida ainda na era da representação. Somente na segunda metade do século XX é que o olhar crítico irá detectar ruptura da representação, “abrindo fendas irrecuperáveis”, no dizer de Eduardo Prado Coelho (1982, p. 210). A busca de conformidade e identidade não estarão mais presentes na prática da leitura crítica: perceber diferenças, fissuras e distâncias será a meta do crítico da modernidade.

Mais a frente, no mesmo parágrafo, o ensaísta dirá que existe conexão entre o labor literário e a situação política, econômica e social do Brasil, fato que pode ser observado constantemente na obra de Machado. Mesmo admitindo-se o vínculo



inevitável entre a obra e o contexto de que emerge, é preciso saber perceber as formas de “representação”, pela linguagem literária, dessa relação, que nem sempre é de fidelidade. A questão está, portanto, menos no princípio que sustenta a análise e mais na forma com que é tratado o objeto. Aplicar a mimesis na condução do discurso crítico é um reducionismo que, entre nós, Luiz Costa Lima discutiu com propriedade em seus ensaios.

Essa perigosa identificação entre vida e obra prossegue por todo o texto de Peregrino Jr, segundo o qual Machado “se sentia tranqüilo e estável no clima do Império e aceitava o paternalismo de D. Pedro II sem constrangimento”. Tal afirmação acaba desdobrando-se em outra mais contundente, ao mostrar a influência dessa realidade política na situação ficcional, como se esta fosse uma decorrência natural daquela e por ela contaminada.

“A influência desse patriarcalismo devia ser bem viva em Machado de Assis, órfão de pai muito cedo, cuja infância e adolescência teriam decorrido numa atmosfera de respeito e veneração pelo homem todo poderoso que lá das alturas de São Cristovão, velava pelos filhos. É o que leva a supor uma página do Dom Casmurro, na qual vemos Bentinho a apelar, em imaginação, para o Imperador, como para um pai providencial...” (Peregrino Junior, 1959, p.17)

Logo em seguida ele termina por concluir:

“no sonho de Bentinho tudo nos leva a crer que Machado de Assis, identificado com o personagem, figurava uma situação semelhante a outra que lhe haviam marcado a infância humilde, tão necessitadas das intervenções salvadoras de um pai poderoso e protetor”. (Peregrino Junior, 1959, p.18)

A identificação bizarra entre a falta que Machado sentiria do pai morto muito cedo e uma possível admiração que teria pelo Imperador é destituída de qualquer embasamento, quer histórico, quer literário, e somente serve para reforçar o caráter arbitrário dessa colocações do autor.



Curiosamente, quando fala sobre o *Memorial de Aires*, o Autor mostra uma visão mais despojada dos condicionamentos redutores e um pouco mais atenta ao discurso literário. O assunto que o leva a comentar o *Memorial* é a questão de como a escravidão é tratada na ficção machadiana. Ao contrário do que muitos críticos ainda insistem em assinalar, Peregrino Júnior acredita que Aires fala com simpatia da escravidão. O Autor chega, inclusive, a citar outro crítico, Brito Broca, que, sobre o comportamento do Conselheiro Aires frente ao episódio da abolição, comenta: "... e porque o escritor não sabia atirar o chapéu para o ar, erguer freneticamente os braços e dar vivas na rua, acusavam-no de indiferente à nossa realidade. Até hoje, a exuberância tropical de muitos críticos insiste nesse ponto de vista errôneo". (Peregrino Júnior, 1959, p. 19)

A tentação em ceder à crítica sociológica pode não ser declarada, mas acaba transparecendo em muitos estudos críticos sobre o *Memorial de Aires*, sobretudo quando se detém na análise de um tema como o da abolição. Aí, os perigos do reducionismo e do jogo de espelhos continuam a rondar a crítica. É o que acontece, por exemplo, no ensaio de Peregrino Jr.

Para comprovar seu ponto de vista, mais uma vez calcado na equivalência ou identidade, Peregrino Júnior cita trechos do *Memorial* que possam ilustrar suas posições. O problema é que o texto do Autor acaba se limitando a paráfrases do texto machadiano. Começa citando as memórias de 13 de maio de 1888, em que Aires registra, com seu entusiasmo comedido, que a lei da abolição havia sido, enfim, sancionada. A seguir desvia para tratar do Barão de Santa Pia, um escravocrata, daí encadeando comentários sobre situações e personagens diversos, e o resultado é uma narrativa dos fatos principais do *Memorial de Aires*, que só culmina na referência ao casamento de Fidélia com Tristão. Como se vê, a recolha dos fatos se prende à camada do enunciado, ou à "diegese", segundo a terminologia mais atual da teoria da narrativa. Uma análise, afinal, conteudística que sequer percebe a trama significante desses conteúdos. O máximo que o Autor faz é tocar, embora de maneira extremamente superficial, na questão que envolveu o casamento de Tristão com Fidélia, levantando hipóteses sobre o interesse que poderia ter envolvido o relacionamento entre eles.



Considerando seu ensaio sob uma perspectiva mais geral, diríamos, ainda, que o Autor faz um juízo imediatista das obras de Machado citadas em seu texto. Com uma facilidade discutível ele levanta temas para cada um dos livros que menciona. Segundo Peregrino Júnior, “em pleno 1860, ele (Machado) já tentava a aventura do romance psicológico. E em *Ressurreição* estuda o problema do ciúme; em *A Mão e a Luva*, o da ambição; em *Iaiá Garcia* e em *Casa Velha*, o do orgulho...” (Peregrino Júnior, 1959, p.15). Trata-se, afinal, de um quadro esquemático de colocações que mereceriam ser melhor pontuadas.

Não poderíamos deixar de lembrar aqui as palavras de Hilda G. D. Magalhães que, em *Os princípios da crítica dinâmica*, afirma que

“um dos maiores inimigos da crítica literária tem sido, sem dúvidas, o seu caráter imediatista, aspecto que, aliás, está presente não só nas reflexões sobre a literatura, como também em todos os setores do conhecimento do homem”. (Magalhães, 1990, p.72)

É o que notamos no ensaio do Autor, ao tentar resumir toda uma obra em uma palavra, ignorando os caminhos de sua estruturação. Entretanto, é preciso reconhecer que a pretensão de abraçar a vida e a obra de Machado, fazendo comentários decisivos sobre obras específicas e de grande importância, é uma tarefa que só pode levar a riscos.

2.4. A cosmovisão ingênua flagrada por Francisco de Araújo Santos

De caráter também biográfico, a crítica de Francisco de Araújo Santos, patente no artigo “A Cosmovisão do Cosme Velho” publicado na revista *Letras Hoje* em 1964, também se apropria de fatos da vida de Machado para explicar sua última obra.

Tal “colagem” mimética se casa com o propósito de também fornecer uma visão panorâmica da produção de Machado, remetendo o leitor a outro texto, *Realidade e ilusão em Machado de Assis*, de Aderaldo Castello (1969), para justificar esse percurso que engloba as várias facetas de Machado: jornalista, poeta, cronista, romancista. Seu objetivo não é fazer uma análise ou traçar comentários definitivos sobre o *Memorial de*



Aires, mas mostrar sua concepção sobre o conjunto literário do autor e, principalmente, sobre suas duas últimas obras: *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*.

Sua idéia já clássica de que o *Memorial de Aires* é uma obra que mostra a reconciliação de Machado de Assis com a vida também faz parte do repertório desse crítico. Apoiando-se nos comentários de Aderaldo Castello, ele nos diz em rápidas palavras que o *Memorial de Aires*, ou melhor dizendo, os livros que compreenderiam uma terceira fase machadiana, composta por *Esau e Jacó* e o *Memorial*, seriam fruto de uma espécie de mistura do romantismo da primeira fase do escritor e do “naufrágio de ilusões” (Santos, 1964, p.93), termo que usa para qualificar a segunda fase de Machado.

A teoria de Castello, exposta pelo Autor, é a de uma espécie de fusão e conseqüente equilíbrio entre o Machado de Assis romântico da primeira fase e o extremamente cético da segunda. O resultado disso, segundo ele, é a busca de um equilíbrio e a crença de que o homem pode “conciliar-se com sua própria condição” (Santos, 1964, p.93).

Os problemas surgem quando o Autor começa a argumentar sobre seu ponto de vista. Francisco Santos parece ignorar a habilidade de Machado para com a palavra e o tecer narrativo, traços que atingiram o ápice de realização em sua famosa segunda fase. Nas breves palavras que destina ao *Memorial de Aires*, Santos faz inúmeras aproximações entre a vida de Machado e sua última obra, esquecendo-se de que se trata de uma narrativa ficcional. Diz, por exemplo, que Aires seria um personagem autobiográfico de Machado e que este retratou a esposa Carolina, “seu amor pessoal já golpeado pela morte” (Santos, 1964, p. 93), palavras carregadas de teor nostálgico, tanto na figura de D. Carmo, quanto na de Fidélia; esta seria Carolina jovem e aquela a dos 35 anos de casamento. Curioso é que, assim como outros críticos da obra, Francisco Santos cria identidades sem nenhuma mediação e sem hesitar: “Com relação ao Conselheiro Aires do *Memorial* (personagem auto-biográfico) (...)” (1964, p. 93). É como se, para a crítica, a equivalência dessas duas realidades fosse ponto pacífico, um caso resolvido e inquestionável que os parênteses põem em evidência, fechando a questão.

As aproximações vida/obra não param aqui, pelo contrário. Citando o capítulo que mostra o casamento de Fidélia e Tristão, Santos se vale de um registro de



Aires em seu diário. Observando os noivos embarcarem em lua de mel para Petrópolis, Aires pensa: “Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica”. O Autor se vale desse comentário do narrador para mais uma vez ver índices de uma suposta autobiografia machadiana na obra. Segundo ele, “o apelo à biografia de Machado se torna irresistível” neste momento (Santos, 1964, p.94), afinal um dia também Machado tinha embarcado a Petrópolis em lua de mel, portanto, uma evidência de que o romancista retratou em Fidélia sua esposa jovem. Como vemos, o Autor desperdiça suas poucas palavras direcionadas ao *Memorial* fazendo aproximações vida/obra que não contribuem para a leitura do texto enquanto produção literária.

Percebemos, também, que quando Santos observa alguma situação do *Memorial*, o faz com olhos um tanto ingênuos. É o caso da vinda de Tristão ao Brasil e sua união com Fidélia, episódio-alvo de constantes comentários por parte dos críticos. Para Santos, “Tristão tem por Fidélia um amor sincero e generoso. Induz a futura mulher a doar a Fazenda Santa Pia aos ex-escravos. Não procura os bens de Fidélia” (Santos, 1964, p. 93). A ingenuidade transparece nas afirmações categóricas, destituídas de tensão ou de suspeita, como convém a todo discurso crítico, ainda mais quando o próprio texto narrativo está marcado também pelo tom de suspeita, conforme o narrador deixa insinuar. Ora, Aires faz transparecer uma dúvida constante a respeito do caráter do rapaz e os reais motivos de sua vinda ao Brasil, aspecto para o qual Bosi chama atenção em seu ensaio “Uma Figura machadiana” (1979), conforme analisaremos posteriormente.

Trilhando um caminho totalmente oposto ao de Bosi, porém, Santos repete a mesma transparência enganosa dos aspectos já definidos pelos críticos “clássicos” do *Memorial*. Leia-se, por exemplo, esta afirmação: “Trata-se do mesmo Machado/Aires da última fase, o do equilíbrio, o da conciliação possível do amor, do ideal, dos bons propósitos com a vida real” (1964, p. 94). Eis aqui os termos-chaves da visão conformada e conformista da crítica sobre a obra machadiana.

Outro ponto discutível no texto do Autor é a comparação que estabelece entre os romances *Memorial de Aires* e *Esau e Jacó*, ao considerar que este último difere do anterior por revelar uma ocupação do escritor com a perplexidade da nação. Ainda que tenha razão ao fazer tal afirmação, esta revela a visão preconceituosa de Santos acerca da



obra literária, como se esta só mostrasse sua qualidade ou superioridade em relação a outras na medida em que manifestasse um vínculo com a realidade exterior. Será que por deixar transparecer uma “preocupação com a perplexidade da nação” a obra ganha estatuto literário? E será que tal perplexidade também não estaria presente, embora sob outras formas, em *Memorial de Aires*?

Lendo o artigo de Francisco Santos percebemos que este ainda carece de um certo amadurecimento no trato com o objeto ficcional, o que ocasiona uma leitura um tanto quanto ingênua. Ora, como ler uma obra literária ignorando sua linguagem e os elementos inerentes a ela, realizando um retrocesso, um caminho contrário ao do fazer literário? Pois é isso o que Santos parece fazer; buscar elementos extraliterários para explicar uma narrativa que pouco tem em comum com a narrativa criada pelo astuto narrador Aires.

3.1. A temática amorosa no reducionismo crítico de Eugênio Gomes

Se Lúcia Miguel Pereira é considerada referência de vital importância na tradição da crítica sobre Machado, Eugênio Gomes é um autor fundamental para a época, pela virada de vista que proporciona acerca do romancista brasileiro, iniciada em seus primeiros livros *Espelho para espelho* (1949) e *Prata de ouro* (1953) e concluída em *Machado de Amor* (1955).

Seu texto intitulado “O testamento estético de Machado de Amor”, pertencente à última obra citada, tem a intenção de fazer um breve comentário sobre o



3. A crítica conteudística

“A crítica temática é, com efeito, ideologicamente filha do Romantismo”. Esta afirmação de Daniel Bergez, no capítulo de sua obra em que trata especificamente dessa corrente crítica (1990), demarca um ponto fundamental para se compreender essa vertente. De fato, embora o tratamento de temas não seja exclusivamente dos românticos, estando presente em estudos literários muito anteriores a esse período, é sob a perspectiva romântica que o “tema fornece então um elemento comum de significação ou de inspiração” e a obra é considerada primeiramente não uma construção formal, mas “vale na medida em que é geradora de uma experiência e produtora de um sentido que se projeta sobre a vida”. (Bergez, 1990, p. 87)

Segundo Leila Perrone Moisés (Moisés, 1973, p. 105), o tema da obra possui dois aspectos distintos. De um lado, ele pode representar a fonte, o ponto de partida, para a análise de uma obra, por outro lado, no entanto, ele pode agir como formador e modalizador das estruturas da obra. O primeiro caminho acaba por afastar o crítico da obra, que é vista pelo mesmo como transparente; já o segundo, nos permite uma crítica imanente, na qual o aspecto referencial ajuda a decifrar a estrutura da obra e seu funcionamento. Mas vejamos como alguns críticos voltados à corrente temática lidam com o texto machadiano.

3.1. A temática amorosa no reducionismo crítico de Eugênio Gomes

Se Lúcia Miguel Pereira é considerada referência de vital importância na tradição da crítica sobre Machado, Eugênio Gomes é um autor fundamental para a época, pela virada de visão que proporcionou acerca do romancista brasileiro, iniciada em seus primeiros livros *Espelho contra espelho* (1949) e *Prata da casa* (1953) e concluída em *Machado de Assis* (1958).

Seu texto intitulado “O testamento estético de Machado de Assis”, pertencente à última obra citada, tem a intenção de tecer um breve comentário sobre o



conselheiro Aires e sua relação com o amor nas obras *Memorial de Aires* e *Esau e Jacó*. A crítica não contém, portanto, conclusões ou opiniões sobre as obras como um todo, limitando-se a considerações relacionadas ao tema citado.

O Autor inicia seu texto discutindo o tema amoroso no *Memorial de Aires*, reproduzindo e comentando a citação que o conselheiro Aires faz logo que conhece Fidélia. O verso que o narrador reproduz é de autoria do poeta inglês Shelley, que assim o escreveu: “*I can give not what men call love*”. Eugênio Gomes passa, então, a comentar os possíveis significados da presença deste verso no texto de Machado.

A primeira observação do Autor é que o verso dá um “fastiento módulo de renúncia e desengano à narrativa” (Gomes, 1958, p. 170) e “exprime por si mesmo o que o velho e reservado Aires queria dizer, mostrando que já não era capaz de atear com suas próprias mãos o fogo do amor ...”. (Gomes, 1958, p. 171)

Para discutirmos tal conclusão se faz necessário nos voltarmos ao próprio texto de Machado de Assis, pois ele fornece dados interessantes para podermos pôr em causa e problematizar as conclusões do Autor.

Quando Aires vê Fidélia pela primeira vez, cena inicial de seu diário, o conselheiro arrisca um “palpite”, usando suas próprias palavras, o de que a viúva se casaria, impressão de que fica convencido desde o início.

O verso “*I can give not what men call love*” foi dito na ocasião das bodas de prata de D. Carmo e Aguiar, momento em que o narrador se atém a analisar Fidélia atentamente. Sobre o que observa, nos diz:

“Fidélia não deixou inteiramente o luto; trazia às orelhas dois corais, e o medalhão com o retrato do marido, ao peito, era de ouro. O mais do vestido e adorno escuro. As jóias e um raminho de miosótis à cinta vinham talvez em homenagem à amiga” (Machado de Assis, 1976, p.19-20)

As observações que faz, embora extremamente sutis, revelam muito sobre Fidélia. Quando diz, por exemplo, que ela não deixou inteiramente o luto e narra os adornos que usa, tais como as jóias e o raminho de miosótis na cintura, revela uma certa



manifestação de juventude por parte da personagem, descrevendo-a com uma linguagem que parece sugerir, pela sutileza, uma “falsa” viuvez ou uma viuvez não tão convicta. Não queremos dizer aqui que ela não tenha amado e sentido a morte do esposo, até porque o diário não nos traz dados para inferirmos isso, mas a idéia de viuvez eterna e um “fechamento” para a vida, como a própria Rita, irmã de Aires, acreditava, não parece ser apropriada à personagem. O “talvez” que Aires registra na passagem acima citada deixa implícita uma certa dúvida sobre os reais motivos dos adornos que a personagem usa.

A conclusão que o conselheiro tira de suas observações sobre a moça vem anunciada assim:

“foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que relera dias antes, em casa (...) : I can give not what men call love”. (Machado de Assis, 1976, p. 20)

O verso que o narrador apresenta como fecho para suas reflexões sobre a personagem não nos parece uma renúncia ou sinal de desengano por parte de Aires, mas sim a certeza de que Fidélia, embora viúva, estava na flor de sua juventude e beleza (“Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez” -p.20-), portanto não condizente com a idade do conselheiro (beirava os sessenta) e seus hábitos de homem maduro. Fidélia era uma mulher em plena juventude ao contrário do Conselheiro, e disso ele tinha bastante consciência.

Quando Eugênio Gomes afirma que o conselheiro “já não era capaz de atear com as próprias mãos o fogo do amor” (Gomes, 1958, p.11), sugerindo os sentimentos de amargura e desengano, na verdade está colocando palavras na boca da personagem ou fazendo uma má leitura das palavras de Aires. Não se trata de renúncia nem desengano, mas de uma visão consciente de seus próprios poderes de observação e de crítica que, mais do que amargurar-se com a falta de amor, deleita-se com o objeto que se oferece ao seu olhar. Tomar Fidélia como objeto de seu relato, examiná-la como “figura



interessante no gesto e na conversação” (Machado de Assis, 1976, p.20), poder transformar sua prosa em verso por meio dessa personagem intrigante, enfim, esse poder gerado em Aires por Fidélia não corresponde a uma perda ou desencanto para o velho conselheiro, mas, ao contrário, converte-se em ganho para esse narrador diante de seu processo escritural. A viuvez se transforma em vida graças à percepção vivaz e madura que se deleita em recriá-la.

De acordo com nossas observações fica difícil concordar com Eugênio Gomes quando nos diz:

“Não importa qual seja a causa ou o obstáculo que impeliu Aires a repetir para si mesmo o verso de Shelley (...) o que importa é saber se, em seus últimos tempos, o velho diplomata fora mesmo despertado, (...) por esse indissimulável sentimento.” (Gomes, 1958, p.171)

Como descartar aquilo que singulariza a narrativa em sua trama ou construção artística? É justamente a presença desses elementos aparentemente desvinculados do enredo em sua linearidade casual, denominados por Tomachevski de “motivo livres” em seu ensaio “Temática” (1973, p.169-204), que configura o tecido narrativo, ao enredá-lo em significações para além do meramente factual. Assim, o verso do poeta inglês não soa como simples ilustração ou algo com função menor, muito ao contrário: a poética narrativa de Machado se caracteriza exatamente pela escolha e arranjo dos elementos que entretece em sua feitura. O que é irrelevante, isto sim, é querer saber se Aires teria se apaixonado ou não, como pretende Eugênio Gomes em seu comentário. Pior ainda é preocupar-se com o que teria movido a personagem, ou seja, um sentimento que o autor caracteriza como indissimulável. Para “o velho diplomata”, personagem e narrador astuto, já maduro no ofício de sentir e de narrar, não existem coisas totalmente claras ou indiscutivelmente expostas, indissimuláveis; por que o amor teria que ser um sentimento indissimulável, segundo Eugênio Gomes? Em Machado, a dissimulação é uma arte que tira partido de suas táticas para atrair mais ainda o leitor; e a própria “velhice” de Aires, sacramentada por tantos críticos que assim se condicionaram a vê-lo, é um artifício



que pode, sim, dissimular suas verdadeiras intenções e sentimentos. Dito de outro modo: o balanço das frustrações humanas atua no duplo sentido. É um retrospecto, ou a re-visão de um percurso existencial, mas é também o “balançar” ou desacomodar das próprias frustrações, relativizando-as ou tornando instável o seu peso. Lendo assim o verso de Shelley, até os reflexos de seu conteúdo para o narrador acabam por ser duvidosos. Não se trata de lamentar a falta de amor ou não compreendê-lo; trata-se, antes, de ironizar “o que os homens chamam de amor” (traduzindo o original) que, para Aires, deve ser visto não com complacência ou resignação mas com distância crítica e sabedoria zombeteira.

Enfim, não nos parece pertinente a despreocupação que Eugênio Gomes mostra ter com relação ao verso de Shelley, pois o autor está direcionado para um caminho diferente daquele que o próprio texto de Machado parece apontar.

Como se vê, reduzir a leitura a explicações temáticas é sempre muito arriscado, porque o texto deixa de ser examinado em suas possibilidades mais ricas de significação, sugeridas pela própria construção da malha narrativa, para ser imobilizado na camada do enunciado. Mais uma vez: não são os sentimentos de Aires que o verso deixa entrever, como pensa o crítico, mas a leitura crítica que o conselheiro faz dessas palavras poéticas. Isto o Autor não soube perceber.

3.2. A epígrafes na visão conteudística de Delson Ferreira

Lendo a fortuna crítica existente sobre o *Memorial de Aires*, percebemos que a presença de duas epígrafes nas páginas que precedem o início da obra constitui um dado aparentemente esquecido ou ignorado pelos críticos que se dedicaram ao estudo dessa obra. Esse aspecto é, no entanto, a preocupação do professor Delson Gonçalves Ferreira em seu artigo “As Duas Epígrafes Do *Memorial de Aires*”, publicado em maio de 1976 pelo *Suplemento Literário* de Minas Gerais.

Desde o início do artigo percebemos a preocupação que o estudioso mostra com relação não só a essas epígrafes mas ao papel que a epígrafe exerce na leitura de uma obra literária. Buscando definir o termo, o Autor faz um breve histórico sobre o assunto, partindo de uma constatação um tanto óbvia, de que a epígrafe “se liga, clara ou



sutilmente, ao texto que vem depois” (Ferreira, 1976, p.6), uma função normalmente atribuída a esse microtexto, mas que corresponde a uma visão simplificadora da questão, já que é preciso examinar as múltiplas possibilidades de sua significação. De fato, as epígrafes são escolhidas propositadamente, e trazem consigo dados, estruturais ou temáticos, que possuem uma inegável relação com o texto que segue.

No caso específico do *Memorial de Aires*, as epígrafes são duas cantigas trovadorescas, uma de amor e uma de amigo. A cantiga de amor é uma barcarola de autoria de João Zorro e nela o jogral manda arrumar as barcas para navegar em busca de sua amada. A cantiga de amigo é de autoria do rei D. Dinis e nela a mulher diz que tem um encontro marcado com o amado, situação paradigmática desse gênero lírico.

A já conhecida confusão entre autor e narrador desta última obra de Machado de Assis é, mais uma vez, decisiva para os rumos da leitura que se faz. Ela se inicia com uma indagação por parte do comentarista a respeito do porquê da escolha desses textos como epígrafe da obra: “Por que será que o Conselheiro Aires (Machado de Assis) foi se lembrar desse texto tão antigo e colocá-lo como epígrafe do seu *Memorial*?”. (Ferreira, 1976, p.6) A identificação que ele faz entre as duas figuras (iconizada pelos próprios parênteses, sem mediação alguma) induz, como veremos, a uma leitura que contrasta, mas para mais aproximar, a vida do autor com a história que este escreve.

A explicação que ele encontra para a escolha desses textos é a mais óbvia possível dentro desse contexto imaginado pelo professor: “É essa a intenção do Conselheiro no seu memorial: lançar barcas novas no mar e navegar em busca da amada. Impossível navegação em busca da vida perdida.” (Ferreira, 1976, p.6) A partir dessa conclusão, Delson Ferreira embarca, ele também, numa maré de sentimentalismo dos clichês arqui-sabidos como: “Recordar é sofrer” ou “O que passou, passou. Águas passadas não movem moinhos.” (Ferreira, 1976, p.6)

A biografia de Machado passa a exercer um papel fundamental na análise das epígrafes, que parecem se reduzir ou se transformar, para o Autor, em um resumo da obra. Segundo ele, a presença de Carolina explica todo o *Memorial*, ela é D. Carmo, esposa morta de Machado, ou este teria escrito o livro para recordá-la, enfim.



Com base no conteúdo dos versos transcritos, Delson Gonçalves Ferreira semeia o tema central da obra, a seu ver a saudade. Se Machado coloca duas epígrafes falando de navegar e de encontros e D. Carmo é Carolina, a evidência só pode levar a uma constatação como:

“Assim a epígrafe tem uma ligação direta com o livro e com a inesquecível D. Carolina (D.Carmo). As barcas novas já estavam no mar, prontas para a grande viagem da eternidade: nem ele, nem ela iriam faltar ao ‘preito que tinham marcado’”.

(Ferreira, 1976, p.6)

O comentário acaba por revelar, também, uma visão equivocada das próprias cantigas trovadorescas, pois elas se transformam em objeto de uma leitura empobrecedora, como também se mostram as reflexões do Autor acerca das epígrafes enquanto modalidade de linguagem presente numa obra literária.

A leitura denotativa das epígrafes, ao permanecer na camada literal das imagens e significados tomados na sua imediatez e transparência, só pode levar o Autor a afirmações como a transcrita acima. A preocupação com o que o texto diz e as pré-concepções a respeito da obra geram uma tematização simplificadora, apoiada no genérico, sem que sequer o texto seja examinado mais profundamente.

Um leitor mais atento poderia questionar se essa leitura tão apressada das cantigas é a única possível, como também se é de fato conveniente definir uma obra, já a partir do fornecimento de seu tema, enfim, proceder desse modo tão taxativo, antes mesmo de se iniciar a leitura cuidadosa da matéria ficcional. Mesmo que Machado tenha escolhido citações para intertextualizar com sua narrativa e tenha tido o propósito de desenvolver algo que recordasse a esposa ou a homenageasse, isso não poderia ser usado de maneira a encerrar o assunto sobre o texto. A existência de um texto literário e dos sentidos tecidos internamente por essa narrativa não podem ser desconsiderados pois, dessa forma, o trabalho de Machado teria sido de pouco proveito.



3.3. A sondagem da velhice por Ivan Teixeira

Para o leitor que vem acompanhando nossas considerações sobre estudos críticos, o ensaio de Ivan Teixeira, “*Memorial de Aires: sondagem da velhice*”, publicado em seu livro, *Apresentação de Machado de Assis* (São Paulo, Martins Fontes, 1988), parece dividir-se entre tendências já ultrapassadas na área da crítica e tendências ligadas a noções mais modernas.

Percorrendo o texto do crítico brasileiro, encontramos afirmações ora interessantes a ponto de nos permitirem dizer que no grupo de textos discutidos em nosso trabalho até o presente momento este se destaca por trazer idéias passíveis de aproveitamento em uma futura análise, ora idéias que confirmam visões cristalizadas e facilmente contestáveis a respeito da obra machadiana. Contudo, o texto revela-se como fonte de idéias importantes e até originais, o que nos impele a relevar seus pontos negativos.

A tentação de se apegar a noções já instituídas pela crítica para definir a obra de Machado ainda permanece, como se vê em afirmações do tipo “o interesse do *Memorial de Aires*, enquanto literatura problematizante, consiste na sondagem da velhice como ponto de convergência das frustrações humanas” (Teixeira, 1988, p.151). A questão central parece residir no termo “problematizante”, o qual caracteriza muito bem a obra machadiana. Ocorre que essa problematização, presente no *Memorial* e mesmo em outros romances do autor, não se dá apenas em relação aos temas enfocados por Machado, mas principalmente, adquire uma resolução estética, ou seja, transforma-se numa problematização que se configura concretamente na narrativa. O que é problematizante não é a sondagem da velhice, mas a forma encontrada para realizar essa sondagem, o que significa dizer que o que conta, na ficção machadiana, são as estratégias utilizadas pelo narrador para a um só tempo relatar e driblar a própria velhice.

Por isso é que o ponto de vista do crítico, apresentado sem profunda argumentação ou dados da obra que o ilustrem, leva o leitor a indagar sobre seu fundamento e veracidade. A ausência de maiores dados nos permite dizer que as



afirmações de Ivan Teixeira não só partem de impressões acerca da obra com que trabalha como também acabam por confirmar o que a fortuna crítica já cristalizou em relação à ficção de Machado.

Uma dessas visões consagradas pela crítica a respeito do *Memorial* é a que insiste na presença de um clima de harmonia ou serenidade, resultante do ápice de uma maturidade que soube aplinar as frustrações ou vê-las sem muito assombro. Mas, se como o autor reconhece, a velhice se oferece “como ponto de convergência das frustrações humanas” (Teixeira, 1988, p. 151), é porque existem na obra pontos de tensão que não convergem apenas para o tema da existência mas também para a própria postura do narrador diante de suas memórias e do modo de relatá-las. Eis o que conviria analisar.

No mesmo parágrafo, no entanto, o autor faz um comentário interessante sobre o início da obra. Comparando o *Memorial* às *Memórias póstumas*, ele chama a atenção para o fato de que nesta última é um morto que olha para a vida, enquanto naquele é um vivo que olha para a morte, referindo-se à cena inicial do livro, quando Aires e Rita, sua irmã, encontram-se no cemitério visitando o jazigo da família.

Tal observação, no entanto, precisaria ser melhor desenvolvida e analisada por meio de elementos e procedimentos extraídos da própria obra, além de ser necessário estabelecer comparações entre os dois momentos inaugurais das obras, examinados em sua construção mais interna. Digamos que Ivan Teixeira, se nossa percepção não estiver errada, parece atender a uma direção presente na modernidade quanto à postura crítica diante da literatura: a leitura se tornou um gesto rápido, não minudente nem paciente de quem adentra o texto, mas sim uma captação de elementos que ficam apenas sugeridos. Naturalmente esse “passeio” descompromissado pelo texto literário pode se justificar em função dos próprios objetivos ou natureza da obra do Autor. Seja como for, percebemos que sua metodologia crítica não se caracteriza pela análise textual em moldes rigorosos, pois seu intuito é fornecer dados para posteriores leituras.

Seguindo a linhagem de uma linguagem crítica apoiada em frases de efeito e em expressões contundentes, o Autor acaba por se utilizar também de clichês ou fórmulas para caracterizar o conteúdo abordado por Machado. Expressões como “tudo não passa de uma grande derrota” (Teixeira, 1988, p.151), ou “a vida (...) não possui mais sobre ele



o dom de surpreender” (Teixeira, 1988, p.151), ou ainda “o mistério da viagem iminente” (Teixeira, 1988, p.151) e “a dor de existir” (Teixeira, 1988, p.154) carregam o ensaio de uma visão passadista e de certo sentimentalismo que, certamente, não agradariam em nada o próprio Machado. A não ser que tal sentimentalismo estivesse sendo usado com ironia.

O Autor se preocupa em fazer comparações entre a vida e a obra de Machado, assim como entre a personagem e o autor do *Memorial*. É curioso notar, no entanto, que tais aproximações não parecem relevantes nas conclusões que tira sobre a obra. Cabe aqui, a título de ilustração, fazermos alguns comentários sobre o que o ensaísta chamou de “transposição biográfica” (Teixeira, 1988, p.154-5).

Segundo ele, “é clara a projeção de Machado de Assis na personagem Aires: trata-se de um auto-retrato muito estilizado, porém bastante fiel” (Teixeira, 1988, p.154). Há ainda o destaque para algumas semelhanças biográficas feitas entre o autor e o personagem do *Memorial*. Ivan Teixeira nos diz: “... há uma outra transposição biográfica interessante no *Memorial*: a do amor entre Machado e Carolina, representado no casal Aguiar” (Teixeira, 1988, p.155). Diante de tais colocações do crítico, podemos nos perguntar até que ponto é válido constatar a existência de transposições biográficas em obras ficcionais. Apresentar o escritor brasileiro, como sugere o título do ensaio, deveria ter como preocupação central chamar a atenção para o seu auto-retrato, ainda que “muito estilizado”? Como pensar as relações entre a vida e a obra, agora revitalizadas pela crítica atual? Se a transposição biográfica existe, não deverá ser analisada à luz das mediações criadas pela linguagem ficcional em seu trabalho de deslocamento?

Pela possibilidade de suscitar essas indagações é que o texto de Ivan Teixeira se revela útil e de interesse para os estudiosos, já que não estabelece conclusões sobre a obra machadiana. O propósito do Autor em determinar dados biográficos se restringe a uma apresentação, diferentemente de outros autores que vimos examinando, os quais usam esses dados como base para a análise da obra.

Por outro lado, é importante ressaltar no estudo crítico de Ivan Teixeira sua atualidade quanto às observações que faz sobre o foco narrativo. Alertando para as novidades postas em jogo por esse recurso em *Memorial*, destaca o fato de o narrador



narrar ao mesmo tempo em primeira pessoa (fala de si próprio) e em terceira pessoa (conta sobre os outros):

“Há, no *Memorial*, uma novidade estrutural da maior importância, a qual consiste em o narrador falar, simultaneamente, de si e de uma ação paralela, da qual não participa senão como observador”. (Teixeira, 1988, p. 158)

Esse artifício possibilita ao narrador promover o cruzamento de três tempos distintos: o tempo presente que é o da escrita do diário, o tempo passado, o da recolha dos fatos acontecidos para registrá-los em seu diário e ainda um outro tempo, constante no texto, que é um tempo pretérito em relação ao dos acontecimentos e pessoas envolvidas no dia-a-dia de Aires. Isso se configura quando alguém conta um fato do passado das personagens ao conselheiro e este conta em seu diário.

O Autor não deixa de comentar também sobre uma das características mais marcantes dos livros de Machado — o diálogo entre o narrador e o papel — como traço que permanece nesta última obra. Como Aires não está escrevendo um livro, e sim um diário, portanto, algo não destinado à publicidade, o diálogo se configura entre o narrador e o próprio papel em que escreve.

Estão presentes na obra de Ivan Teixeira algumas chamadas para certos fatos, sugeridos no *Memorial de Aires*, que possibilitariam interpretações por parte do leitor. Dados importantes para a leitura passam a ser, por exemplo, a herança que Fidélia recebeu de seu pai, que, segundo o Autor, pode ser o motivo principal do amor de Tristão pela moça, uma paixão movida, possivelmente, pelo interesse na fortuna recém-herdada.

O Autor destaca, também, a duplicidade de comportamento de algumas personagens, cujas atitudes deveriam ser avaliadas em função dos comentários que terceiros fazem sobre elas e que o Conselheiro registra em seu diário. Tais comentários, isentos de uma verdade absoluta e, às vezes, frutos de observações maledicentes de outras personagens, aguçam nossa curiosidade e nos levam à busca de identificação da personagem e quais seriam suas intenções.



Talvez pelo caráter didático de seu texto, destinado a um determinado público _ estudantes de literatura brasileira_, Ivan Teixeira chama a atenção para aspectos da obra machadiana que devem ser percebidos pela leitura. Por isso, conclui seu texto com comentários sobre o posicionamento do narrador. A atitude de Aires de fazer um texto repleto de ambigüidades e conclusões delegadas ao leitor “elimina a hierarquia dos fatos, e opiniões, estabelecendo uma relação anárquica entre personagem/ narrador/ leitor”(Teixeira, 1988, p.163), ou seja, Aires não reivindica autoridade para si, enquanto narrador.

Por outro lado, não se pode desconsiderar a dupla significação desse leitor: se nós somos convocados para participar desse jogo com as instâncias narrativas, Aires também é leitor de si mesmo. Portanto, a instância “leitor” abre-se a diversas funções. Mas não é nosso propósito analisá-las aqui. Segundo o Autor,

“diante de seu memorial estamos, como a vida, em absoluta igualdade de condições. (...) Resulta daí que a personagem em questão, como já ocorreu com Capitu, nunca se deixará definir com clareza”. (Teixeira, 1988, p.163)

Qualquer conclusão sobre Tristão, por exemplo, teria de provir do contraste de opiniões sobre ele, veiculadas dentro e fora da obra.

Ivan Teixeira conclui que a criação dessa dinâmica para se apurar o caráter de uma personagem revela-se de um supremo requinte na construção da narrativa, o que já significa um avanço sensível em termos críticos, na medida em que dá conta de elementos estéticos inovadores na concepção ficcional de Machado, libertando, assim, a crítica daqueles pressupostos e chavões sobre a obra do escritor brasileiro, em especial sua última narrativa.

3.4. Reafirmação de clichês temáticos no texto comemorativo de Marleine Paula

É preciso ler o artigo “*Memorial de Aires*: também 80 anos”, de Marleine Paula, publicado no *D.O. Leitura* em novembro de 1988, como um texto comemorativo do aniversário de publicação da última obra de Machado de Assis, como o próprio título enuncia. Isso significa dizer que um artigo elaborado com esse intuito para um jornal não traz, nem é seu objetivo trazer, uma análise do *Memorial de Aires*, material disponível em obras especializadas e não em artigos comemorativos direcionados ao leitor comum.

As observações que Marleine faz sobre a última obra machadiana devem, portanto, ser observadas à luz de tais considerações, caso contrário incorreremos no risco de sermos injustos. Por outro lado, as idéias que a Autora registra em seu artigo revelam concepções básicas a respeito da obra, não podendo, assim, ser ignoradas.

Muito embora o texto de Marleine seja relativamente recente (1988), constatamos que sua leitura do *Memorial* traz resquícios de antigas concepções sobre a obra. A idéia de que Machado teria se reconciliado com a vida ainda é o que mais atrai a atenção da Autora, que repete o mesmo espanto de outros tantos estudiosos perante a “transformação” que constata ter havido no romancista brasileiro. Retomando suas palavras, “pode parecer estranho, na maturidade de Machado de Assis, um livro assim tão calmo, reconciliado com a vida e todos os seus problemas” (Paula, 1988, p.3). Somos levados a pensar, diante de tal paradoxo (maturidade coexiste com resignação ou serenidade?), que não é possível aceitar tão passiva e ingenuamente essa reconciliação: ela existe menos como entrega ou desistência ingênuas a uma condição do que como mais uma tática ficcional (e fictícia) criada por Machado para jogar com seus leitores. A reconciliação é uma máscara que não consegue disfarçar totalmente as marcas do rosto que busca ocultar.

Em suas reflexões sobre a obra, a Autora afirma ser no *Memorial* que encontramos a solução para o drama da existência, tão presente nas obras de Machado de Assis. Segundo ela, até o *Memorial de Aires* a grande questão da filosofia machadiana era



a “aporia desconsolada diante da precariedade da condição humana” (Paula, 1988, p.3). A última obra do autor, no entanto, revelaria uma mudança de posição filosófica, alimentada agora pela idéia de que “a melhor atitude diante da vida é aceitá-la tal qual é, com a maior simplicidade” (Paula, 1988, p.3), resolvendo, portanto, o grande drama existencial levantado em suas obras anteriores.

Estariamos, então, diante de uma simplicidade enquanto modo de operar com a vida, mas será que tal aceitação, por parte do ficcionista, se sustenta também no nível da estruturação da narrativa, isto é, no modo de operar com a linguagem? Aceitar a vida tal qual é não seria uma atitude simplista ou lugar-comum que Machado estaria desmistificando em vez de ratificar? Mais uma vez, parece que a leitura do *Memorial* incorre em esquematismos, o que impede de se perceber que tal simplicidade (como filosofia ética e como linguagem estética) é um simulacro. Examinando o discurso literário, percebemos que a simplicidade aparente encobre uma trama que retrata toda uma classe social do fim do século XIX, revelando seus interesses, seus comportamentos ambíguos, sua omissão e/ou participação em eventos polêmicos pertinentes à sociedade como um todo. Na verdade, o que há é uma naturalidade em expor um estado de coisas sob o qual se oculta uma teia de relações que envolvem interesse, *status*, vaidade e tudo o que Machado sempre retratou em suas obras, e que continua presente nessa obra.

Uma leitura do *Memorial* que se atenha às minúcias da narrativa, prendendo-se às malhas do discurso ou à singular perspectiva do narrador Aires, colocará sob suspeita as afirmações que Marleine insiste em fazer ao longo de seu texto:

“Aires, ao contrário de Brás Cubas, é amigo da vida e, por isso, a vê com outros olhos”; (Paula, 1988, p.3)

“das *Memórias Póstumas* ao *Memorial* há, em Machado de Assis, mudança de perspectiva na observação da realidade, de tal modo que os mesmos aspectos e as mesmas pessoas são, agora, vistos de maneira diferente, e todo antigo mal irremediável evolui para soluções e respostas humanas”. (Paula, 1988, p.3)

Afirmações como estas inscrevem-se num continuismo crítico que precisaria ser revisto.



Mesmo em relação a uma obra considerada pela crítica, de modo geral, como “apaziguada”, não podemos ignorar que a perspicácia da linguagem ou as astúcias da enunciação estão presentes como procedimentos estéticos. Diante das armadilhas criadas pelo processo enunciativo, principalmente numa narrativa-diário, não há nunca simplicidade. Que dizer de um autor astuto e polissêmico como Machado de Assis? Assim, por exemplo, quando Marleine afirma que nesta obra de Machado há um “tom sentencioso”, que seria inédito, ocorrem dois equívocos. O primeiro é que a sentenciosidade está presente em muitas obras de Machado, em menor ou maior grau e com variadas intenções (que seria necessário examinar), e que em sua última obra estaria mais intensa ainda. O diálogo com pensamentos de filósofos e outros escritores é um longo fio que Machado vai puxando, ora para esticar, afirmando, ora para afrouxar, ironizando. Por isso, o sentencioso não pode ser visto como reflexo apenas de sublimidade ou anuência. Segundo equívoco: a Autora acredita que antes o romancista sugeria “insinuando a linguagem das entrelinhas” (Paula, 1988, p.3) e agora Machado estaria preocupado em dar soluções. Bem lidos seus pensamentos, sejam do autor oculto em Aires, sejam deste próprio, o tom sentencioso não deixa de indiciar ou trazer conotações para além do conteúdo veiculado. Enfim, é uma linguagem tão insinuativa quanto à dos outros textos do mesmo autor.

Curioso é que Marleine cria a promessa de uma abordagem interessante, mas que não se cumpre ou é apagada em favor de outras vias. Ao reconhecer que a narrativa se desenvolve em duas linhas, fazendo-se numa temporalidade dupla (a linearidade factual e o eixo sintático da enunciação), a Autora toca num aspecto estrutural que é fundamental para a construção dos sentidos dessa narrativa. A diferença entre a posição do sujeito narrador (fixo, como observador) e a multiplicidade das situações narradas “cria uma dupla sintaxe narrativa” (Paula, 1988, p.3), segundo ela. O que o leitor de seu texto fica esperando, porém, é o desenvolvimento dessa colocação, que não se dá. Isso oferece, por outro lado, um instigante caminho de análise.

Marleine atribui ao amor um papel fundamental no relacionamento entre as personagens dentro da obra, o que constituiria uma das questões principais a ser tratada na discussão desse romance machadiano. Segundo ela, “é no amor que Aires tenta



colocar a solução para o maior drama do homem, a solidão. Assim, o *Memorial de Aires* é uma apologia do amor conjugal (...) uma reabilitação da simplicidade de enxergar as pessoas mais pelo lado bom". (Paula, 1988, p.3)

Na argumentação da Autora, uma das soluções apresentadas por Machado nessa obra seria de que "a única maneira de o homem fugir dessa solidão e encontrar eco em seu semelhante é amar" (Paula, 1988, p.3). Daí certa apologia do casal Aguiar, que, unido, desfrutava o "verdadeiro amor"; ou ainda "o amor é a única força capaz de levar o homem a sentir-se indivíduo e original, não engolfado pela espécie niveladora, mas conciliado com ela". Mais à frente ela conclui, "ama-se como único remédio contra a solidão: quando a morte põe fim a um amor, ou se vive de recordações (é o caso de mana Rita) ou se entrega a um novo amor (como acontece com Fidélia)". (Paula, 1988, p.3)

Trata-se, afinal, de observações situadas no campo da investigação temática, de longa tradição crítica, e, portanto, caracterizadas por um teor genérico que, menos que explicar a obra, contenta-se em divagar por temas universais. Seria preciso examinar, por exemplo, que essa apologia amorosa do casal Aguiar pode ter uma função ambígua, aos olhos de Aires, não existindo somente como modelo ideal da existência, mas sim como uma visão ingênua romântica, só possível nos quadros da ficção que o conselheiro engendra criticamente.

Ainda enveredando numa linha temática, a Autora também peca quando trata da abolição da escravatura dentro do *Memorial de Aires*. Seu texto finaliza com observações sobre esse assunto, enfatizando o caráter particular com que é focalizado esse fato histórico pela ficção e, mais uma vez, parece-nos que o olhar crítico não sabe cumprir sua função: desconfiar do que é oferecido. Levados pela desconfiança podemos ver, por exemplo, que o narrador Aires se mostra crítico (sob uma aparência diplomática...) em relação aos efeitos gerados pela abolição. O "ar de quem sabia tudo" é que lhe permite jogar com os outros, até para analisá-los melhor.



3.5. A temática abolicionista na visão de Dirce Riedel

Dirce Riedel, em seu texto “Omissão ou Participação? O negro na obra de Machado de Assis: Aires e o seu *Memorial*”, não objetiva desenvolver uma análise da última obra machadiana, mas procura desmistificar a suposta omissão de Machado perante a questão da escravidão no país. Portanto, está feito o recorte para o tratamento de um tema de natureza sociológica.

Situado, também, no âmbito da crítica temática, o artigo publicado em 1983 pela revista *Caleidoscópio* começa apresentando opiniões diversas sobre o assunto; posições que ora alegam omissão de Machado no trato para com a escravidão no país, ora tentam mostrar uma efetiva atuação do escritor.

De uma forma bastante esclarecedora, a Autora mostra a fragilidade dos argumentos dos críticos que insistem em ver omissão na obra de Machado. Aliás, mais do que simplesmente argumentar em favor das opiniões que acredita serem corretas, a Autora mostra uma forma de ler Machado. Certamente a obviedade não é uma das características desse romancista brasileiro e seguir os caminhos que a Autora traça é aprender, não somente a compreender como essa questão se articula dentro do texto machadiano, como também a ler melhor a obra do autor.

Segundo Dirce Riedel, Machado cria um narrador que observava a sociedade pela ótica da alta e média burguesia carioca. No entanto, o narrador machadiano conhece os problemas sociais que essa classe social muitas vezes procurava ignorar. Segundo ela, o texto de Machado é tecido a partir de paradoxos que se estabelecem nas relações entre personagens omissos, que se calam frente ao que vêem. O arranjo dos fatos, as opiniões que as personagens exprimem ou as conclusões que tiram expressam somente um retrato do comportamento da sociedade, mais especificamente a média e alta burguesia, frente a esse e outros problemas sociais.

Dessa forma, a conclusão de Dirce Riedel parece apontar para o caminho certo: “Machado narrador participa quando se omite” (Riedel, 1983, p.9). Quando se omite, Machado denuncia uma sociedade completamente conivente com a escravidão



pela ausência de opiniões ou, tocando em um assunto bastante presente na obra machadiana, por egoísmo. Não era um problema que afetasse a vida tranqüila e descompromissada da classe social que retratava.

A Autora nos mostra a maneira hábil com que o narrador machadiano é construído. Os paradoxos que ajudam na construção do texto fazem coexistir opiniões contraditórias e não nos permitem colocar o narrador como dono de uma determinada posição. Ora, seu papel é recriar uma sociedade cujos vícios podem ser lidos como virtudes ou vice-versa.

Segundo a Autora, quem lê Machado de forma desatenta pode não perceber o quanto o assunto é abordado por sua ficção e a forma com que o autor lida com esse tema. O *Memorial de Aires*, obviamente, não foge à regra e é tomando esse objetivo que a autora expõe suas convicções.

Segundo ela, o *Memorial* talvez seja uma das obras em que mais esse assunto seja discutido. O diário do Conselheiro Aires perpassa toda a época pré e pós-abolicionista e as personagens são não só a já mencionada média e alta burguesia, como também barões do café. O texto é repleto de comentários próprios e de terceiros que o conselheiro se preocupa em registrar.

Segundo a Autora, “a imponência do título *Memorial de Aires* pode levar o leitor a supor que só vai ler acontecimentos memoráveis, mas estes são anotados com a mesma economia e o mesmo tom dos fatos comuns do cotidiano mais perecível” (Riedel, 1983, p. 10). Atenta ao discurso, Dirce nos mostra que o leitor toma conhecimento do que está ocorrendo no âmbito social através dos comentários corriqueiros e despretensiosos das personagens que compõem a narrativa. Todos os fatos são narrados com o mesmo tom modesto e desafetado que os fatos do dia-a-dia dos personagens. O tom coloquial que o texto traz revela-se, mais uma vez, fonte de inúmeros fatos contraditórios, reações adversas e comportamentos questionáveis, que propiciam ao leitor compor uma opinião frente aos dados que presencia.

A intenção da Autora centra-se na discussão do tema da abolição na obra machadiana, por isso não há interesse pela análise da obra como um todo e dos elementos nela passíveis de reflexão, mas somente desenvolver essa questão. Observando seu texto,



vemos que sua habilidade em lidar com Machado poderia render uma leitura interessante. O tema aqui parece assemelhar-se a apenas um início ou um passo para a leitura da obra.

Dessa forma, embora seu estudo esteja inserido na vertente temática da crítica, a maneira como lida com o tema, deslocando-o de posições genéricas e solidificadas para articulá-lo à própria narrativa, confere uma nova dimensão a esse tipo de estudo.

*medir de desejo, é desejar não
mais a obra, mas sua própria
linguagem.*
Roland Barthes

A ruptura na crítica literária ocorreu, ao longo do século XX, com o aparecimento e desenvolvimento das ciências humanas e principalmente das ciências da linguagem. A partir do momento em que se tornou possível delimitar a especificidade da língua, passou a existir também a possibilidade de se dar conta, com o mesmo rigor, de todos os fatos da língua. A poética entrou o cenário da literatura, concebida, a partir de então, como uma ciência do discurso literário. Há, a partir desse momento, uma nova atitude perante a literatura, atitude esta que consiste em delimitar seu objeto e em descrevê-lo com precisão e coerência. Buscar a singularidade da linguagem literária concebida como mensagem artística dotada de um funcionamento próprio e diferenciado, passou a ocupar as preocupações de várias correntes críticas.

Os teóricos da análise literária abandonam a ideia de literatura como um dado absoluto e tentam desvendar os processos próprios a esse campo. Garha destaque, assim, o conceito de literariedade que, segundo Jakobson, serve para determinar "o que faz com que uma determinada obra seja uma obra literária" (Bruneau, 1983, p.31). É pelo apego à noção de literariedade que se ligam, por vias diferentes, os formalistas russos, a escola fenomenológica alemã, o New Criticism americano e os estruturalistas.

Segundo Bruneau, "a tradicional oposição entre crítica e criação é substituída pelo diálogo entre criação e crítica, no qual a primeira busca determinar os processos que produzem a obra e a segunda busca explicar a obra a partir de uma criação que permanece a ser explicada" (Bruneau, 1983, p. 39).



4. Tendências Contemporâneas da Crítica

*Passar da leitura à crítica é
mudar de desejo, é desejar não
mais a obra, mas sua própria
linguagem.*

Roland Barthes

A ruptura na crítica literária ocorreria, ao longo do século XX, com o aparecimento e desenvolvimento das ciências humanas e principalmente das ciências da linguagem. A partir do momento em que se tornou possível delimitar a especificidade da língua, passou a existir também a possibilidade de se dar conta, com o mesmo rigor, de todos os fatos da língua. À poética coube o estudo da literatura, concebida, a partir de então, como uma ciência do discurso literário. Há, a partir desse momento, uma nova atitude perante a literatura, atitude esta que consiste em delimitar seu objeto e em descrevê-lo com precisão e coerência. Buscar a singularidade da linguagem literária, concebida como mensagem artística dotada de um funcionamento próprio e diferenciado, passou a ocupar as preocupações de várias correntes críticas.

Os teóricos de análise literária abandonam a idéia de literatura como um dado abstrato e tentam desnudar os processos próprios a esse campo. Ganha destaque, assim, o conceito de literariedade que, segundo Jakobson, serve para determinar “o que faz com que uma determinada obra seja uma obra literária”(Brunel, 1988, p.83). É pelo apego à noção de literariedade que se ligam, por vias diferentes, os formalistas russos, a escola fenomenológica alemã, o New Criticism americano e os estruturalistas.

Segundo Brunel, “a tradicional oposição escritor/crítico é substituída pela tríade escritor/crítico/erudito, o qual procurava menos estudar determinado sentido particular do que fazer surgir as leis constitutivas de uma criação que permitiria abarcar todos os sentidos e restituir assim o que Roland Barthes chamou com razão de o prazer do texto” (Brunel, 1988, p. 89)



As tendências mais atuais da crítica tentam recuperar o sentido latino da palavra texto _ *tecer* _ , incorporando a noção de estrutura e os conceitos metodológicos avançados por Julia Kristeva. Ainda segundo Brunel, para Julia Kristeva “o texto é um local de trabalho autógeno que consiste em desarticular a linguagem natural, baseada na representação para substituí-la pela multiplicidade de sentidos que o leitor (ou mesmo o autor) pode gerar a partir de uma cadeia aparentemente fixa” (Brunel, 1988, p. 90).

Tais orientações teóricas imprimiram nova direção para a crítica, tentada a considerar a autonomia do texto literário. Essa espécie de poder intransitivo da linguagem, como se a demandar um olhar centrípeto voltado à obra, trouxe consequências discutíveis, que não nos cabe problematizar aqui. Importa considerar a mudança de acento no enfoque textual: este recorta-se como objeto contra o pano de fundo da realidade extralingüística.

4.1. A sensibilidade afinada de Antônio Cândido em “Música e Música”

A notável sensibilidade e o agudo tato de Antônio Cândido em lidar com o texto literário não datam de hoje. É o que podemos conferir através da leitura de “Música e música”, um artigo do crítico brasileiro sobre o *Memorial de Aires*. Publicado originariamente em 1959 em *Observador Literário* e mais tarde recolhido em *Brigada Ligeira e outros escritos*, 1992, o artigo destaca-se em meio às leituras conteudísticas e biográficas que estavam sendo desenvolvidas acerca do *Memorial de Aires* na época em que foi escrito.

Em “Música e música”, Antônio Cândido discute com habilidade a constante presença da música na última obra machadiana, detectando sua função na narrativa mais como recurso de composição do que como emoção profunda.

O Autor acredita que a música no *Memorial* funcionaria como um símbolo da paixão entre Fidélia e Tristão, fluindo como um índice do retorno da viúva às emoções da vida. Aliás, o Autor chama a atenção para o fato de Fidélia ser um nome beethoveniano e de Tristão ser um nome wagneriano, mais um indício de que a música de fato simbolizaria uma ligação entre os dois.



Talvez não fique muito claro o comentário de Antônio Cândido de que Tristão abandona suas ambições políticas por causa de Fidélia. Parece não ser o objetivo do crítico se fixar neste ponto, uma vez que somente o menciona, não tornando a discuti-lo, mas é implícita, na obra, uma certa desconfiança de que Tristão teria pela moça um interesse que iria além de seu afeto. Um certo interesse material é o que parece nortear suas atitudes e, quando é confirmada sua eleição para deputado em Portugal, ele retorna junto com ela para assumir seu cargo.

Atento à construção do discurso, o Autor destaca que o fato de a última obra machadiana ser um diário, marcado por uma técnica progressiva, e impossibilitando que o narrador se mostre onisciente a ponto de ter pleno conhecimento acerca do que se passará a seguir, faz com que a música atue com verossimilhança enquanto força premonitória acerca do que vem a seguir: “esta candura de presente do indicativo o deixa tecer com verossimilhança a força premonitória da música”. (1959, p. 145)

Antônio Cândido destaca que a maneira com que Machado constrói seu texto faz parecer que a música é mero pano de fundo para um ritual de banalidades sociais, estratégia hábil para fazer despontar o seu contrário, uma vez que é a música que ocupa o primeiro plano da cena, fato mais evidente em uma segunda leitura da obra. Segundo ele, ainda, em algumas situações este recurso machadiano deixa um leitor mais atento desconfiado já numa primeira leitura. É o que pode ocorrer no capítulo do dia 31 de agosto quando as evidências de um possível romance entre os jovens parecem tornar-se mais aparentes quando Aires diz:

“A execução veio porque falamos também de música, assunto em que a viúva acompanhou o recém-chegado com tal gosto e descrição, que ele acabou pedindo-lhe que tocasse também. Fidélia recusou modestamente, ele insistiu, D. Carmo reforçou o pedido do afilhado, e assim o marido; Fidélia acabou cedendo o tocou um pequeno trecho, uma reminiscência de Schumann. Todos gostamos muito”.

Curioso o comentário de Antônio Cândido que vem a seguir. Atento à construção do texto machadiano, o Autor assinala que Aires “renunciou machadianamente ao deleite de parecer esperto e continua (...) ignorando em 31 de agosto o que ocorrerá



em 1º de setembro, e sobretudo em 15 de maio do ano seguinte, quando o par já aparece casado” (p. 147). Segundo o Autor, parece estabelecer-se um jogo muito sutil com o leitor, que se encontra frente a frente com uma situação camuflada e, caso desconheça esses requintes machadianos de tecitura do texto literário, acredita estar presenciando um mero encontro social.

Segundo as sugestões de Antônio Cândido, a música serve, no *Memorial*, como uma espécie de segunda linguagem que acompanha o movimento psicológico profundo do texto. Com seu poder de sugestão, introduzindo matizes nostálgicos e com função alusiva, a música parece afinar-se aos propósitos machadianos de despiste, como se invertendo ironicamente os papéis: aquilo que poderia parecer evasivo e sutil, como a própria música sugere, acaba ganhando consistência e materialidade. Ou seja, “só na filigrana esta música sutil se manifesta como elemento central de composição (...)” (1959, p. 148). Assim, a paixão entre Fidélia e Tritão, trabalhada na obra apenas como “força germinal”, segundo Antônio Cândido, acaba ganhando refinamento graças a um “arabesco simbólico” ou a uma dança que põe em jogo conhecimento e confronto, aparência e essência. O que seria pretexto ou marginal se transforma em núcleo essencial. Na última sequência de seu texto, Antônio Cândido estabelece uma breve comparação de Machado com Raul Pompéia, tomando sobretudo o último capítulo do *Ateneu*.

Também se valendo da música para construir seu texto, Raul Pompéia o faz de maneira um tanto diferente. Menos reticente e não tão indireto psicologicamente, a música, segundo Cândido, parece surgir no *Ateneu* para traduzir emoções fundamentais do narrador. Os sons são descritos de maneira tão intensa que “se tornam por instantes o sujeito literário” (1959, p.149), pois o que conta é a reação física ou as impressões sensoriais da personagem acordadas pela presença da música, bem ao gosto naturalista. A densidade e amplificação da materialidade musical estão intensamente ligadas a um estado emocional perturbado. Tal contraste com a presença da música no *Memorial de Aires* acaba por evidenciar ainda mais o delicado e sutil uso que Machado faz da música como elemento constitutivo das malhas de seu discurso. Aliás, justificando esta diferença de atitude com relação à música nas duas obras, o Autor vai destacar que tal índice deve-se ao fato de que, no *Ateneu*, o narrador é ainda adolescente. O comentário final de Antônio



Cândido confirma aquele tom que já nos é familiar e que singulariza os seus textos: a análise crítica se tinge de um halo de fina e sensível pessoalidade, em que falar de literatura é também falar da vida. Referindo-se ao narrador adolescente de *o Ateneu*, diz: “São coisas que o tempo há de trazer quando ele ficar Conselheiro, como toda gente”(1959, p.150).

4.2. As teorias do discurso na análise de Marilene Weihardt

O artigo de Marilene Weihardt, publicado pela *Revista de Letras* de Curitiba em 1975, “O uso do diálogo no *Memorial de Aires*”, tem como propósito discutir alguns aspectos teóricos na obra, enfoque que ainda não tínhamos encontrado no decorrer de nosso percurso pela fortuna crítica.

Apoiando-se em recursos técnicos, a Autora focaliza o discurso dentro dessa obra específica de Machado, remetendo o leitor para as distinções entre os conceitos de discurso direto, indireto e indireto livre, assim como seus respectivos papéis dentro de uma narrativa. A Autora se preocupa, ainda, em destacar algumas expressões conceituais como narrador onisciente, narrador-personagem etc, nomenclaturas de que se vale durante toda explanação.

Evidencia-se, assim, uma certa intenção didática de seu texto, na medida em que esclarece cada um dos aspectos teóricos de que vai se utilizar. Eis aí um mérito que corre o risco de se reverter no seu contrário. O esclarecimento pode tender à simplificação e à repetição de certas evidências quanto aos procedimentos discursivos. Ela esclarece, por exemplo, que o discurso direto é um processo primário que delega voz à personagem e propicia ao leitor uma maior oportunidade de conhecimento da mesma. Neste caso, o narrador seria apenas um “diretor de cena”, citando suas próprias palavras. No caso do discurso indireto, o narrador media a fala da personagem, limitando-se a transmitir o conteúdo intelectual de sua fala e não sua forma lingüística. Já o discurso indireto livre é um recurso mais sofisticado, pois a fala passa pelo narrador, mas conserva seu aspecto lingüístico.



Adentrando na análise desses elementos no *Memorial*, Marilene faz algumas observações sobre o posicionamento do narrador da obra, que julgamos interessante destacar. A Autora destaca como procedimento narrativo que a “visão de uma personagem pelo prisma de outra é sempre relativa, o leitor estará condicionado a essa visão, fazendo um juízo a partir do ponto de vista do narrador-personagem” (Weihardt, 1975, p. 230). Segundo ela, ainda, este “é o caso do *Memorial de Aires* no qual, personagem principal na intriga, o Conselheiro Aires passa ao primeiro plano da narrativa, construída a partir de suas observações, no seu universo mental, da sua cosmovisão” (Weihardt, 1975, p.230).

O papel do Conselheiro Aires na narrativa é, de fato, singular. Ele é ao mesmo tempo personagem secundário no plano da história mas adquire papel fundamental, uma vez que é através dele que tomamos conhecimento dos fatos que compõem a narrativa, dados que passam por seu crivo e seleção.

No entanto, as considerações iniciais que a Autora faz sobre o *Memorial* são um tanto ambíguas, uma vez que o leitor tira sim conclusões a partir do narrador, mas falta esclarecer que essas conclusões são tiradas não porque seu narrador as dê, mas porque nos coloca frente aos acontecimentos assim como às diversas opiniões a seu respeito. O conhecimento dos fatos nos chega através do narrador, mas opiniões formadas sobre eles, não. O Conselheiro Aires raramente emite opiniões próprias sobre as pessoas ou os fatos que retrata, limita-se a ser um intermediador entre falas e atitudes que as personagens têm e o leitor. Eis aí uma tática habilidosa, como convém à natureza do jogo diplomático, de deixar em suspenso opiniões que cabe a nós, como leitores, trabalharmos melhor.

Esse dado é primordial para a leitura do *Memorial*, aliás da obra de Machado em geral, entretanto, a maneira com que Marilene conduz sua argumentação nos faz pensar que somos conduzidos ou até mesmo manipulados pelo narrador, o que não é verdade.

O intuito do trabalho da Autora é, a partir da observação do tipo de discurso usado pelo narrador e do estudo sistemático sobretudo dos discursos diretos, discutir alguns pontos, tais como: 1) “o diário pressupõe sempre uma anterioridade e uma



posterioridade imediatas” (Weihardt, 1975, p.230); 2) o fato de o diário instaurar alguns problemas em relação à fala, pois sempre há a reconstituição do narrador, portanto, uma relativização; 3) “a personagem sempre é apresentada pelo narrador e pelo juízo que os demais fazem dela” (Weihardt, 1975, p.230); 4) a presença da metalinguagem na obra e 5) o fato de o Conselheiro Aires ser um diplomata, profissão cujo “principal atributo é a paciência” (Weihardt, 1975, p.230).

No desenvolvimento de seu texto a Autora passa a fazer observações que constatem a veracidade de suas premissas. No que diz respeito à primeira, ela afirma:

“o narrador jamais nos dá uma oportunidade para esquecer esse caráter de diário, a visão de agora, pela grande quantidade de dêiticos indicativos de tempo que aparecem no texto. Exceto alguns poucos fatos do passado remoto, (...), o maior distanciamento temporal é ‘anteontem’, num reduzido número de cinco, mais de trinta ‘hoje’ e doze vezes ‘amanhã’. (Weihardt, 1975, p.231)

Pelo que se pode depreender, sua análise tem como método a observação de dados ou o levantamento um tanto estatístico de elementos que comprovariam a questão da temporalidade do diário.

Segundo ela, ainda, aparecem vários ‘esta noite’, ‘à tarde’, ‘esta manhã’, mas há apenas duas referências ao ‘ano passado’.

No que diz respeito ao uso do diálogo na obra, a Autora conclui que o mais comum é a combinação entre o discurso direto e o indireto, algumas vezes “chegando ao indireto livre”. Ela conclui que “em um longo texto em discurso indireto, insere-se uma observação ou uma exclamação que pode ter a função de dar mais forte impressão ou como marca característica de uma personagem” (Weihardt, 1975, 233). Sem querer desmerecer o estudo da Autora, é preciso reconhecer, no entanto, que o tratamento de questões ligadas ao discurso narrativo não pode desconsiderar todo um conjunto de textos teóricos sobre o assunto, que vieram adensar (matizando ainda mais) os antigos conceitos de discurso direto, indireto e indireto livre. Seria necessário rever essas distinções com um olhar mais crítico e balizado teoricamente.



O texto de Marilene torna-se mais interessante quando discute o papel de Aires enquanto narrador e personagem do *Memorial*, muito embora ela não acrescente fatos desconhecidos ou inovadores. Segundo ela, Aires está presente tanto no universo evocado como no da narrativa. No universo representado ele seria uma testemunha e não tem nenhum tipo de influência na ação, já no universo da narrativa, ele passa a um outro nível, os fatos que narra são observados e selecionados por ele. Como narrador, Aires conserva o agudo senso de observação e análise, que “conduzem destramente o leitor a uma visão íntima da personagem”. (Weihardt, 1975, p.235)

A Autora afirma que a ilusão de realidade é sempre reafirmada por explicações e justificativas, na medida em que a linguagem conserva sua função referencial dentro desse universo imaginário. Segundo ela, ainda, o “narrador não se deixa levar pelo entusiasmo. As palavras são medidas e pesadas”. (Weihardt p.241)

De acordo com sua visão acerca do posicionamento de Aires diante do que relata, ela o define como “um espectador público da vida, aproveitando o cotidiano para confirmar sua filosofia fatalista. (...) Esquecer é a lei do mundo. Os homens não são nem bons nem maus, são apenas humanos. É preciso ser complacente com eles”. (Weihardt, 1975, p.240)

Oscilando entre atender a certa terminologia técnica (análise do discurso narrativo) e abrir-se a considerações mais vagas e genéricas (como a acima transcrita), a Autora mostra um estudo marcado pela irregularidade. O que desponta como positivo são algumas idéias sobre a metalinguagem, procedimento discursivo não muito explorado pelos trabalhos críticos sobre o *Memorial*, mas que são tratadas tangencialmente pela Autora, o que nos impele a revisitar o texto machadiano para desenvolvê-las melhor.



4.3. Despojamento da teoria e lucidez crítica

4.3.1. “Um aprendiz de morto”, José Paulo Paes

José Paulo Paes, em seu artigo “Um Aprendiz de Morto”, *Vozes*, 1976, provavelmente chocaria o leitor acostumado com palavras brandas a respeito do *Memorial de Aires*.

Logo nas primeiras considerações que faz sobre a obra, usa adjetivos pouco suaves para caracterizá-la, dizendo, sem nenhum temor de impropriedade, que esse último livro machadiano é “obliquo e dissimulado”. E a leitura de seu texto permitirá acompanhar a análise desses traços inusitados em relação ao *Memorial*, num percurso que se divide em onze momentos: “ocaso?”; “descobrir e encobrir”; “um tudo diplomático”; “acorde de abertura”; “nomes”, “sobrenomes”; “o compasso de duas pontas”; “duas almas”; “topologia”; “uma fábula fluminense”; “acorde de encerramento” e o “passado abolido”. Tais títulos, mais do que achados ou jogos verbais, constituem caminhos de significação apoiados em sólidas reflexões sobre aspectos da construção do romance. Assim como o próprio título do ensaio – “Um aprendiz de morto” –, cuja natureza singular chama a atenção do leitor e o convida a penetrar nesse universo contraditório, ao mesmo tempo familiar e estranho, que a ficção machadiana sabe engendrar para nosso constante espanto. Quem é esse aprendiz de morto e que aprendizagem é essa que convive com a morte? Estaria sendo ressuscitada a imagem do defunto autor que já vimos em outras *Memórias*....?

O leitor, também acostumado a se deparar com comentários ingênuos sobre a obra, percebe desde o início da leitura que a visão de Paes difere acentuadamente da visão nostálgica e sentimental expressa pelos primeiros críticos brasileiros, partidários de outras concepções de crítica literária.

A análise que o ensaísta desenvolve acerca do *Memorial de Aires* é bastante cuidadosa e atenta a aspectos relativos à construção do discurso machadiano. A consciência da autonomia do texto literário é um dado marcante e primordial na análise



desenvolvida por José Paulo Paes, fazendo com que as idéias manifestadas em seu ensaio estejam enraizadas no próprio texto machadiano e não em generalidades subjetivas, além de se constituírem como dados inéditos sobre a obra.

Nesse sentido, a análise crítica de Paes serve, no mínimo, para retirar esse romance machadiano da inércia consensual em que foi colocada, o que significa abri-la a controvérsias movimentando-lhe os sentidos subjacentes.

A dissimulação a que José Paulo Paes se refere logo nas primeiras considerações sobre a obra se iniciaria pela subversão do próprio estilo autobiográfico proposto pelo autor e praticado por ele em outras obras, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Paes manifesta uma espécie de curiosidade a respeito desse Conselheiro que, homem viajado e vivido e tendo, portanto, muito a dizer, promete uma autobiografia mas, ao invés disso, traz para primeiro plano de sua narrativa uma história aparentemente comum e sem atrativos sobre um casal de velhos e seus filhos postiços.

A natureza dissimulada é o que possibilita, por exemplo, pôr em jogo duas categorias, tornando-as reversíveis: o elevado e o prosaico. Se o termo “*Memorial*” nos sugere tratar-se de algo formal, apoiado em fatos de importância recolhidos por uma consciência seletiva e crítica, por outro lado, o texto acaba esvaziando essa expectativa sugerida para, afinal, oferecer uma matéria ficcional apoiada em situações cotidianas do universo familiar. E é justamente esse desencontro ou “dessabor”, para utilizarmos um termo do próprio Paulo Paes, que nos incomoda e solicita uma tomada mais atenta dessas *Memórias*. Certamente, elas constituem um desafio por dissimularem, na aparente simplicidade, camadas mais profundas de sentido.

O Autor destaca, ainda, que, ao contrário das outras obras, as personagens que compõem a trama não denotam valores bizarros ou excêntricos, ao contrário, são pessoas comuns envolvidas por valores e sentidos circunscritos ao convencional. É importante observar que tais constatações é que levam José Paulo Paes a tomar um caminho diverso do que outros críticos tomaram a partir daí.

Revelando-se extremamente atento à relação *Memorial de Aires*/leitor, José Paulo Paes assinala que um crítico mais apressado, sem a paciência suficiente para



“demorar-se nas obliquidades machadianas” (Paes, 1976, p.494), pode incorrer no erro de ver no *Memorial* o momento de decadência da carreira de Machado. Sem dúvida, tal alerta parece direcionado a muitas leituras apressadas, esquemáticas, já feitas sobre a obra, funcionando como uma espécie de “diálogo” implícito com críticos anteriores. Sem o traquejo necessário para lidar com essa obra singular de Machado, incorrem no erro de julgá-la decadente e nostálgica, ignorando, assim, as ambigüidades do texto de Machado e a linguagem de que ele se vale para construir seus sentidos.

Paes chama a atenção também para a linguagem usada pelo narrador, comparando-a com a de outras obras de Machado. Se a sensação que pode ficar para o leitor é a de uma linguagem “descolorida”, segundo diz, isso só se justifica pelo intuito comparativo e não por uma tomada da obra em si mesma. Esta, ao longo de seu percurso, também contém os “torneios de estilo” característicos do humor machadiano.

Sendo assim, o *Memorial* não destoa das obras anteriormente produzidas pelo autor. Machado, munido de delicadeza e maestria extrema, dissimula a tal ponto suas intenções que, muito embora diga coisas semelhantes às ditas em obras anteriores, confunde o leitor que, mais do que nunca, tem que se mostrar atento ao discurso, caso contrário, será envolvido por essa dissimulação, permanecendo na camada superficial.

É importante considerar que, assim como tantos outros críticos do *Memorial*, Paulo Paes observa o traço mais característico dessa narrativa: o comedimento. Porém, e aí está sua maturidade crítica, diferentemente de outros leitores, percebe que tal comedimento não é mero reflexo de uma posição pessoal do próprio autor, já na velhice, mas sim um artifício ou um “tour de force”, segundo suas palavras, que existe para chamar atenção para seu avesso; “em vez de aliciar o leitor com a mestria ostensiva de sua fatura, diverte-se em confundi-lo com o descolorido de sua mestria oculta.” (Paes, 1976, p.494)

A diplomacia do Conselheiro está contida, segundo o ensaísta, em dois verbos parentes “descobrir” e “encobrir”, termos usados pelo próprio Machado de Assis para apresentar seu personagem ao leitor. Tais verbos revelariam toda a estratégia de Aires, que elabora seu diário com fatos que só servem como indício do implícito. O trabalho do leitor que quer desvendar essa obra chega a ser investigativo e sua atenção



deve se voltar a esses dois verbos que funcionariam, para aproveitarmos uma noção da semiótica narrativa, como duas isotopias básicas, isto é, núcleos de significação geradores dos impulsos da escrita ficcional.

Um dado interessante destacado pelo Autor é que as impressões que captamos sobre a alma do Conselheiro são percebidas pela maneira com que ele vê e narra os fatos alheios e não por comentários feitos sobre si mesmo. Segundo José Paulo Paes, não é no plano do significado ostensivo que o leitor pode captar dados sobre Aires, pois estes têm que ser “rastreados no que há de implícito no texto”. É aí que o *Memorial* se entronca na linhagem de outros romances de Machado, não perdendo em nada para a densidade ou a ambigüidade existentes nos demais.

Essa investigação necessária para a compreensão do *Memorial* é exercitada pelo Autor quando começa a discorrer sobre o que chama de “acorde de abertura” da obra. Segundo ele, a obra é construída sobre a dualidade básica mortos e vivos, evidenciada em sua interpretação das cenas iniciais, as quais adquirem uma função estratégica e transformam aquela dicotomia num dos *leitmotiv* do último texto machadiano. Aliás, convém lembrar que a tomada da cena inicial do romance para análise tem sido uma constante nos estudos sobre a obra.

Quem leu o *Memorial* recorda-se que numa das primeiras cenas do livro Aires vai ao cemitério junto com sua irmã Rita visitar o jazigo da família. Enquanto esta ora pelos entes ali enterrados, Aires observa o lugar e emite comentários que se revelam como pistas decisivas aos olhos de José Paulo Paes. Se aparentemente as observações de Aires servem somente para compor o texto, na verdade, são as ferramentas que auxiliarão o crítico a concluir o que chama de dualidade básica trabalhada pela narrativa. Interessante ressaltar a percepção analítica de Paes, ao associar a dualidade vivos e mortos, fulcral na obra, a procedimentos de construção postos em jogo por Machado para representá-la. Assim, por exemplo, ao mencionar o molho de cabelos guardados no caixão do morto, observa que “são a dramática representação metonímica da imolação, no altar da viuvez, do direito à juventude, à vida, ao amor”. (Paes, 1976, p.497) Outro exemplo é sua análise da analogia contrastante entre a imobilidade do cenário observado por Aires e índices de mobilidade, como os pássaros que voam e se procuram para o amor. Segundo ele, há “um



nexo metafórico entre a viúva que, por bela e jovem, devia antes procurar o amor dos vivos que a saudade dos mortos, e os passarinhos que se buscam, amorosos, por entre as ramagens da necrópole.” (Paes, 1976, p.497) Como se vê, a “simetria entre velhos e mortos” de par com uma “oposição entre juventude-vida e velhice-morte” (Paes, 1976, p.497) não pode ser analisada apenas em nível diegético e temático; ela é fruto de uma construção da escrita que opera com índices e signos que a leitura deve recuperar para a interpretação. E isso José Paulo Paes faz com mestria.

É a mestria que lhe permite ver, também, que a “mística da viuvez”, expressão sua, é objeto de um trato irônico e cético por parte de Aires. Segundo Paes, o Conselheiro observa a brancura do túmulo que a irmã insiste em preservar; por outro lado, falando sobre si próprio, Aires, valendo-se de uma atitude oposta, registra que, viúvo também, preferiu deixar a mulher enterrada em Viena, pois “os mortos ficam bem onde caem”.

Segundo Paes, o Conselheiro acredita na “idéia de que o tempo tudo deve consumir, tanto a brancura dos túmulos, como o apego excessivo aos mortos, cujos restos não devem ser trazidos para junto de nosso culto inútil, mas ficam bem onde estão”. (Paes, 1976, p. 497)

No capítulo “Nomes, Sobrenomes”, o ensaísta reflete sobre as correlações possíveis sugeridas pelo exame das “pistas onomásticas”, o que enriqueceria a leitura interpretativa do *Memorial*. Atentar para nexos etimológicos de certos nomes de personagens (D. Cesárea, por exemplo) ou entre determinados nomes (Aires e Aguiar), assim como para a onomástica de Fidélia, personagem central da obra, acaba por revelar a natureza intertextual dessa narrativa machadiana (como outras suas), na qual o texto funciona como um sistema múltiplo de referências e linguagens, de que a música desponta com função primordial, por exemplo.

Mas, se a cena do cemitério se oferece como paradigmática para a compreensão da obra, segundo Paes, há outras polaridades que compõem as linhas subjacentes ao enredo. A polaridade aqui/lá revela-se de suma importância para a análise que desenvolve. O aqui é para Aires sua pátria, o lugar onde nasceu e escolheu para viver o resto de seus dias. Para Paes, o aqui relaciona-se à velhice e à morte, enfatizadas pela



cena do cemitério, lugar que Rita escolheu para “dar graças” pelo retorno do irmão, constituindo, assim, uma espécie de “regresso ao seio dos mortos”. Acentuando seu ponto de vista, Paes lembra que Fidélia quando enviuvou trouxe o corpo do marido para ser enterrado aqui. Por outro lado, a mocidade de Aires foi fora do Brasil. Fidélia e Tristão vão para a Europa viver sua juventude, enfatizando o outro lado desta polaridade, o lá, que se relacionaria à vida. E o próprio Conselheiro também acaba por reafirmar esse jogo ambivalente: “a vida que chama Tristão para fora daqui, a morte que prende a viúva à Terra e às suas saudades” (Paes, 1976, 502), frase citada por Paes que grifa os termos antitéticos. Enfim, como demonstra o crítico, a “semântica do *Memorial*” se alimenta desses jogos de oposição e simetrias, o que significa a necessidade de a leitura ir costurando essas relações pelo exame de sua estrutura composicional.

Desse modo, José Paulo Paes desenvolve uma análise que privilegia o texto e os dados que este fornece para sua interpretação, possibilitada justamente pelo exame dos recursos ou procedimentos manipulados estrategicamente por Machado para compor sua obra.

Assim, não pode deixar de considerar as duas epígrafes que compõem o *Memorial*, “um tanto crípticas”, segundo Paes, mas somente a princípio. Na verdade, não se trata de mera citação ou texto extra, trazido de fora para dentro da narrativa; elas são buscadas por uma necessidade interna de construção dos sentidos, pois estão em íntima correlação com a idéia de viagem, central na obra.

A escolha das cantigas trovadorescas é significativa e o motivo, segundo Paes, se deve à própria ação dramática do livro e não a alguma preferência ou gosto pelos clássicos da língua que Aires manifestaria. O tema da partida, expresso nas “barcas novas” e o da ida ao encontro do amigo, que “talhou preyto” com a donzela, estão presentes na configuração da trama narrativa do *Memorial*, cujo desenlace os ilustra claramente. Mais uma vez, o texto (agora sob a forma de epígrafes) existe não como uma realidade exterior e sim como signo de semantização da obra; no caso, como Paes assinala, “a semantização do lá como vida e do cá como morte”. (Paes, 1976, p.503)

Ao contrário dos críticos que acabavam por concluir que o *Memorial* é, afinal, uma crônica de saudades, uma obra produzida num momento de profunda tristeza e



solidão, marcando, assim, um texto repleto de nostalgia e uma melancólica reconciliação com a vida, José Paulo Paes vê a obra como uma “fábula fluminense”, título que dá a um dos capítulos finais de seu ensaio. Segundo ele,

“Aires elabora, com os conflitos, ilusões, virtudes e defeitos do seu microcosmo fluminense, uma fábula acerca dos desconcertos humanos, fábula irônica a que dá a feição, muito apropriada, de diário, pois que outra forma literária poderia convir melhor àquela implacável fuga do tempo, de que os velhos têm consciência tão aguda?” (Paes, 1976, p.503)

É justamente essa consciência tão aguda que possibilita ao narrador Aires a construção do seu diário, tingindo-o de ironia, o que resulta numa “fábula irônica”, no dizer de Paes. Sempre é bom ressaltar, portanto, que a percepção da fuga do tempo não significa necessariamente, como tem sido apontado pela crítica, apatia ou cumplicidade serena com a velhice. Tal “cumplicidade” pode assumir uma feição moderada (ou diplomática) que, exatamente por isso, solicita do leitor um olhar desconfiado. Se o gênero literário (diário) parece apropriado a uma existência madura que narra a si mesma, conforme o ensaísta afirma, tal adequação não assume a forma de uma estereotipia. O “Memorial” de Aires pouco tem de pacato ou conformado a moldes oficializados de discurso; a “pena da galhofa” não é apenas uma expressão usada por Machado, é também um instrumento que deixa sua marca em todas as suas narrativas, fazendo escorrer as tintas da melancolia e da ironia.

Mas é interessante observar, também, que José Paulo Paes adverte para o sentido dessa ironia, a qual deve ser entendida em conformidade com uma visão que remonta à tragédia grega; algo que tem que ver com o intento zombeteiro dos deuses, ao prepararem para os homens “uma reviravolta da fortuna” (Paes, 1976, p.504) que os obriga a restabelecer o equilíbrio ou a correção para suas desmedidas.

Coerente com a análise que desenvolve do *Memorial* e seguindo a mesma linha interpretativa, Paes, da mesma maneira que vê na cena do cemitério um acorde inicial da obra, contendo as linhas mestras do enredo, vê também na fala de Aires de sua penúltima notação o que chama de “acorde de encerramento” (Paes, 1976, p.504). O



Autor assinala uma espécie de resolução para os conflitos que teriam embrionariamente surgido no acorde de abertura da obra, numa “irônica consonância”. A ironia, no caso, se justifica por vários motivos, sendo o primeiro deles o fato de o final do livro mostrar-se oposto a seu início. O apego e a fidelidade aos mortos contrapõem-se a um novo casamento e à separação dos pais de empréstimos, anulando, assim, dois extremos.

Para Paes, a principal ironia da obra está na exclamação “viva a mocidade” proferida por Aires em suas últimas anotações. Tal frase, encrustada de uma “resignação zombeteira”, seria reflexo do pensamento e do próprio caráter do Conselheiro, aspecto metaforizado, de acordo com José Paulo Paes, pela imagem do compasso de duas pontas abertas aos extremos. Uma das pontas estaria cravada na alma dos Aguiares, a outra nos direitos à mocidade. O compasso aberto, metáfora “engendrada pelo próprio Aires” (Paes, 1976, p.505), é usado pelo Autor para descrever a conduta de Aires, assim como as polarizações que constituem a estrutura da obra.

O Autor encerra o círculo de reflexões sobre o *Memorial de Aires*, iniciado pela análise da cena do cemitério, culminando com considerações sobre o episódio da Abolição, dado histórico que parece destoar de uma obra cuja tônica é o estudo de caracteres, segundo Paes. Mais uma vez, o jogo de simetria por oposição se revela na estrutura da obra, pois esse fato constitui “o sinal histórico da separação definitiva entre o velho e o novo, simétrico, nisso, ao adeus de Tristão e Fidélia aos Aguiares e a Aires.” (Paes, 1976, p.507).

Brilantemente, Paes, valendo-se da grande sensibilidade literária e de conhecimento teórico, discorre sobre a última obra machadiana com mestria, revelando aspectos que servem como objeto de análise por aqueles que souberem olhar para essa obra desprovidos de condicionamentos e esquematismos.

4.3.2. “Uma figura machadiana”, Alfredo Bosi

Alfredo Bosi desenvolve uma leitura do *Memorial de Aires* que, assim como a de José Paulo Paes, pouco se assemelha à da grande maioria dos críticos até o momento discutidos neste nosso percurso. Em “Uma figura machadiana”, escrito em 1978



e recolhido em 1979 na obra *Esboço de Figura*, Bosi apresenta uma concepção que, naquele momento (fins da década de 70), poderia ser taxada de inovadora a respeito da última obra de Machado de Assis. Mesmo não pretendendo uma análise literária circunscrita ao rigor teórico, o texto de Bosi, com a profundidade de sua lucidez e sensibilidade analíticas, penetra o *Memorial* para desvendá-lo. A ponta fina do compasso do crítico, assim como a do Conselheiro Aires a que ele se refere, se movimenta habilmente para acompanhar os traços do narrador em seu singular ofício de observador atento.

Apoiado em aspectos inerentes à composição e à linguagem do texto machadiano, o ensaísta brasileiro desenvolve uma crítica voltada para o próprio discurso literário, descartando, assim, as frágeis conexões extraliterárias entre a vida de Machado e a obra que este produziu, confusão tão comum entre os críticos que trabalham com o *Memorial*.

O que singulariza os comentários do Autor acerca desta obra é a focalização da diplomacia, não como característica da personagem ou dado temático, mas como uma tática de linguagem, como um exercício do poder da palavra, mediadora por excelência e também manipuladora de seus próprios interesses. Apoiando-se em comentários sobre o foco narrativo, ou melhor, sobre essa posição privilegiada de um narrador afastado da sociedade, por isso, com o “poder de dizer o que se pensa” (Bosi, 1979, p.153), Bosi também se move à vontade, mas com instrumentos afiados, para tratar dessa questão estrutural da narrativa, sem precisar se ater aos intrincados conceitos ou à terminologia teórica acerca do narrador. O seu olhar para a perspectiva de Aires narrador se caracteriza por um exame estilístico que poderíamos dizer mais afinado a uma fenomenologia da leitura que a uma sistematização teórica. Esse modo de tratar o objeto literário, entretanto, longe está daquele pessoalismo dos críticos que, como vimos, embarcavam na imaginação e acabavam elaborando narrativas paralelas ao analisarem o *Memorial* ou, ainda, daqueles que conseguiam os argumentos necessários para suas hipóteses em achismos e opiniões impressionistas.

A forma com que Bosi lida com o texto literário é perceptível logo no início de seu artigo, surpreendente até pelo fato de estabelecer um contraponto entre o



Memorial e as Memórias póstumas de Brás Cubas que, ao contrário do que se pensa, mantêm pontos em comum. O que interessa, afinal, na leitura que Bosi faz é a composição da obra, e, nesta, a forma-diário é que merece ser observada.

O Autor não concebe o narrador como uma representação de Machado, como a grande maioria dos críticos insistia em afirmar, ao contrário, Aires é visto como uma personagem cujas características são bastante definidas e próprias. E mais. São características que desmentem muito do que se tem dito sobre essa personagem machadiana: serenidade, acomodação, envelhecimento, tolerância... As reflexões de Bosi revelam, ao contrário, uma personagem cuja tolerância é pura estratégia que mal oculta mecanismos de disfarce e desvio. Mesmo tomando aspectos como profissão e idade do Conselheiro, estas são analisadas como ferramentas, não tanto para revelar a personagem ou a sociedade em que estaria inserida, mas antes para revelar um modo de narrar que nada tem de sereno ou isento, ao contrário, “o jogo diplomático se complica, pois se dá também no foro íntimo do narrador em primeira pessoa”(Bosi, 1979, p.158) Ou seja: não há simplicidade ou um estado de coisas “resolvido” graças ao envelhecimento ou maturidade de Aires, como a crítica costuma ver. Mesmo a *atenuação*, que Bosi sublinha ao mencionar essa forma diplomática do narrador de se posicionar diante dos fatos, é uma atitude que gera ambigüidade justamente pelo efeito duplo de significação:

“o Conselheiro tende, primeiro, a dizer o que vê (‘vocação de descobrir’), de desdizer depois (‘vocação de encobrir’), para, num último movimento, deixar sobrepostos o rosto e a venda. O efeito é sempre o de dupla possibilidade: a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele”. (Bosi, 1979, p.158).

A escrita solitária, característica marcante de qualquer diário, é um dado que Bosi não ignora em sua leitura. Mas esse exercício de solidão é visto menos como reflexo do comportamento humano numa etapa final de sua existência do que como um comportamento assumido pela linguagem da forma-diário. Nesta, a subjetividade trabalha suas formas de relação com o mundo exterior, aparando arestas existentes ou criando outras, e deixando suas marcas de consciência. Eis o papel do “compasso”, metáfora que Bosi utiliza para caracterizar a escrita do Aires narrador: “um compasso que abre as



pontas aos dois extremos. Um olhar que mede os eternos dois lados de todas as coisas”. (Bosi, 1979, p.158) E a aprendizagem desse modo conciliatório de operar com o real propiciada pela moral do Conselheiro é algo que deve ser examinado na própria linguagem de sua narrativa e não como um dado existencial relacionado à figura de Machado, esteja este presente ou não nesse romance-diário. O que importa analisar é a “a apologia da mediação” (Bosi, 1979, p.159) instaurada pela própria enunciação narrativa que, como toda enunciação, não deixa de ser um artifício criado pela linguagem.

Como se vê, a linguagem é essencial para o desenvolvimento da leitura crítica do Autor. As observações que tece estão sempre apoiadas em passagens do texto machadiano e não em um “texto” exterior ou pré-texto (pretexto?) para explicar a obra. Aspectos tais como a ambigüidade que muitos dos termos usados por Machado carregam, por exemplo, é um dado importante para mostrar que, mesmo em seu romance final, o jogo irônico com a linguagem ainda não resolveu recolher-se à serenidade ou se reconciliar com a vida. Termos como “parecer” e “talvez”, muito usados na escrita, são, segundo o Autor, expressão de dubiedade e impregnam a narrativa de pequenas incertezas capazes de mudar nossas primeiras impressões a respeito da obra.

Uma dessas falsas impressões (em que embarcaram os primeiros críticos leitores do *Memorial*) é a de que nesta obra, nessa “curva final do caminho” de Machado de Assis, o espírito crítico tendente à corrosão estaria ausente, já que amortecido por uma vontade apaziguadora, sem tensões. Muito ao contrário, como Bosi afirma, “um primeiro modo de atenuar é duvidar, ou fingir que se duvida” (Bosi, 1979, p.160) e esse fingimento tático, traço essencial da ficção machadiana, adensa a narrativa, jamais a simplifica ou a tranqüiliza. Assim, mesmo nessa personagem dúbia de um romance de fim de linha, mesmo nesse “Machado-Aires”, como denomina Bosi, o espírito corrosivo e lúdico está presente, ainda não fez um pacto com a morte. É Bosi quem o reconhece, citando um trecho do romance: “Quando eu era do corpo diplomático efetivo não acreditava em tanta coisa junta, era inquieto e desconfiado; mas, se me aposentei, foi justamente por crer na sinceridade dos outros. Que os efetivos desconfiem!” (Bosi, 1979, p.161). Aposentado da profissão, mas não de um estilo de narrar em que reina, ainda, “a tentação de duvidar de novo matizando jocosamente a sua profissão de fé.” (Bosi, 1979, p.161)



Bosi mostra para o leitor que o discurso narrativo no *Memorial de Aires* é composto por uma linguagem habilmente trabalhada pelo foco de Aires para ir construindo as personagens. A consequência dessa presença de um olhar que se move entre extremos é a carga de ambigüidade no relato, sendo possível detectar índices de ambivalência na caracterização das personagens, cujas intenções acabam ficando a descoberto, flagradas pela ponta do “compasso” da escrita. Assim, as atitudes das personagens não seriam dotadas de ações tão surpreendentes como poderiam parecer a princípio.

Quando Bosi se detém na figura de Tristão, por exemplo, cita passagens do texto machadiano, sobretudo algumas falas diretas, que poderiam passar despercebidas pelo leitor, mas que uma leitura mais perspicaz pode desmascarar. Veja seu comentário a respeito da vinda de Tristão ao Brasil:

“Tristão diz que voltou só para visitar os padrinhos. Mas há um sinuoso talvez: talvez viesse a negócio, a mandado do pai cujos antigos interesses de corretor de café podem ter deixado sobras não desprezíveis. Talvez, pois não é o que Tristão diz. Onde acaba o rosto, onde começa a máscara?” (Bosi, 1979, p.163)

Explorar, com senso crítico, as sutis marcas da enunciação, como faz Bosi, corresponde a uma análise que não se satisfaz com a evidência. Está aberto, aqui, um vasto campo para as explorações dessa questão estrutural que muito trabalho tem dado aos teóricos da narratologia. Como as máscaras e astúcias tramam seus mecanismos no ato de narrar? “Onde acaba o rosto, onde começa a máscara?”.

Mas a “perspectiva diplomática” assumida por Aires corresponde, no fundo, ao baile de máscaras vivido pela sociedade que retrata, o que está presente não apenas na sua forma de narrar, como também nas falas que recolhe das personagens, ou melhor, no jogo instaurado entre elas. É o que Bosi constata:

“Aires deixa que digam uma e outra coisa (é o seu modo de descobrir os possíveis da realidade), para, depois, restringindo o excessivamente positivo e atenuando o



excessivamente negativo admitir que, afinal, um homem pode muito bem ser, sem maior culpa, uma criatura ambígua, isto é, um ser político”. (Bosi, 1979, 163)

Política do disfarce, da discrição, das formas de atenuação, da ambivalência, do jogo com os possíveis... tudo isso marca a narrativa do último Machado com um compromisso (envolvimento) que nada tem de apático ou reconciliado com o fim. Como personagem machadiana, Aires mantém, segundo Bosi (e a leitura que deste fazemos), o mesmo espírito de suspeitar pronto a lançar sua rede ao leitor mais incauto e desatento. Nesse sentido, a fala do conselheiro conserva afinidades com a do narrador Brás Cubas: cada um a seu modo, mas ambos fazem a “política do possível” (Bosi, 1979, p.165), despistando (e desequilibrando) a acomodação do leitor, mesmo quando a aparência é a do reacionarismo.

Uma boa parte dos críticos estudados no presente trabalho acredita que no *Memorial de Aires* seja possível observar o que chamam de reconciliação de Machado de Assis com a vida e com tudo o que ele criticou durante a principal fase de sua produção literária. Bosi caminha em outra direção, reconhecendo que essa suposta reconciliação é enganosa. Ele observa que “a obra final de Machado, *sentida às vezes como o amaciamento de todos os atritos*, parece, antes, desenhar em filigrana a imagem de uma sociedade (...) que quer deter e adensar o seu tempo próprio, fechando-se ciosamente nas alegrias privadas, que o narrador percebe valerem mais que as públicas”.(Bosi, 1979, p.164)

A questão central que alimenta (e alimentou) muitos estudos acerca dessa obra de 1908 é que nela haveria uma identificação entre o narrador e o próprio Machado, nele espelhado. Questão que não escapa também a Alfredo Bosi: “o compasso de Aires será a figura ideológica do último Machado?” (Bosi, 1979, p.164). Diferentemente, porém, de outros ensaístas, Bosi reconhece que tal espelhamento não é senão mais um “disfarce estratégico (e, afinal, definitivo)” com que Machado veio operacionalizando sua escrita ficcional ao longo de sua trajetória. Digamos que essa espécie de acomodação com que é estigmatizada a personagem narradora não é senão uma acomodação estratégica: trata-se, na verdade, de uma “aturada consciência social e política” (Bosi,



1979, p.164) que pode, afinal, jogar até mesmo com os seus limites. Não há uma desistência de olhar para o mundo ou recusa de análise, recolhendo-se tranqüilamente em seu espaço próprio; ao contrário, a tentação pela análise permanece, embora com a “paixão esfriada” mas ainda contaminado pelo vírus da “perversão de ‘voyeur’” (Bosi, 1979, p.166)

Ao contrário de outros críticos, Alfredo Bosi identifica, não só uma não reconciliação com a vida, como vê no último texto machadiano o que chama de “vertigens de negatividade”, semelhantes àquelas que nos acometem quando lemos *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

O mérito desse artigo sobre “uma figura machadiana”, além do tratamento inusitado dado às colocações estereotipadas, é o de propor um tipo de discurso crítico isento de preciosismos teóricos e, por isso, aberto a todos os leitores, não apenas aos iniciados ou aparelhados pelo instrumental da teoria literária. Mesmo para estes, o texto de Bosi fornece dados e pistas utilíssimas para análise, justamente pela porosidade de sua linguagem, na qual não falta profundidade de observação.

4.4. A problemática da recepção do *Memorial* por John Gledson

Mesmo tendo selecionado um conjunto de textos que, para nossos objetivos, poderiam refletir diferentes posturas críticas dentro do cenário brasileiro, achamos conveniente ouvir também a voz de um crítico estrangeiro, com seu olhar de fora lançado à obra de Machado. Assim, tomamos John Gledson, com o intuito de incluir em nosso *corpus* uma visão pertencente a outro universo cultural mas que aqui acabou ecoando. Ecos, porém, passíveis de discussão.

Atendendo a uma direção crítica que valoriza as relações entre o texto e a experiência de leitura, John Gledson, em seu ensaio “The last betrayal of Machado de Assis: *Memorial de Aires*”, publicado na Inglaterra em 1985 pelo jornal literário *Portuguese Studies*, apresenta uma leitura da obra machadiana que o distancia, de certo modo, das críticas convencionais acerca desse romancista. Por isso, talvez não seja por acaso que no título de seu texto figurem os termos “a última traição de Machado de



Assis”: ele parece sugerir que há uma espécie de traição, engenhosamente articulada por Machado, na relação com o leitor que sua obra pode provocar. E isso justamente pela posição desse romance como último trabalho de Machado, o que teria afetado as visões críticas sobre ele.

O Autor inicia seu ensaio anunciando que suas idéias parecerão para muitos como uma concepção bastante inadequada do *Memorial*, o que confere a seu texto um caráter polêmico. Polêmica, no entanto, que não tem como objetivo chamar a atenção para suas próprias idéias mas sim valorizar o cuidado na leitura (embora céptica) do texto machadiano. Os críticos geralmente vêem o romance como, segundo ele, “the last final, purest distillation of his spirit” e mais freqüentemente como uma “reconciliation with existence”, colocações que se desviam de seu posicionamento crítico. Para ele, o que pode ter levado a equívocos de leitura é a narração em primeira pessoa, presente em pelo menos quatro das maiores obras de Machado (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Casa Velha*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*).

Segundo ele, os críticos se apressam em descartar aspectos de construção do romance tidos como óbvios, quando, na verdade, essa obviedade ou transparência são muito mais profundas e traem essa evidência se examinadas melhor. É o caso do motivo histórico da abolição da escravatura e do caso amoroso entre Tristão e Fidélia, este talvez “mais interessante do que pareça à primeira vista” (Gledson, 1985, p.122). Percebemos que sua intenção é adensar o que poderia parecer superficial, iluminando as “profundezas, sombras e complexidades” contidas na obra e, assim, contribuindo para uma “correta interpretação do *Memorial de Aires*”. Se esse objetivo pode parecer um tanto pretensioso, por outro lado, sua intenção não é, nem poderia ser, a de exaurir todas as possibilidades de sentido da obra, mas revelar o fascínio verdadeiro despertado por ela.

O Autor destaca três aspectos a respeito do *Memorial* que julga primordiais para uma leitura da obra: a relação duvidosa entre o motivo da abolição da escravatura e o enredo do romance; a atitude de Tristão e sua real motivação em se casar com Fidélia e, finalmente, a posição de Aires enquanto narrador, que não pode levar a uma identidade entre autor e narrador.



O Conselheiro, segundo Gledson, deveria ser tomado como objeto de desconfiança pelo leitor crítico, pois embora Aires venha com excelentes credenciais, tais como sua idade, profissão, experiência, ceticismo e prudência, na realidade é um observador pouco confiável. Seus sentimentos por Fidélia, tingidos ou perpassados pela indefinição e ambigüidade, acabam tornando suas observações tendenciosas e o descredenciariam para o papel de puro e simples observador. Em suma, o Autor acredita que a atitude de Aires com relação à verdade e com relação à ficção não é inquestionável, posição semelhante, portanto, a de outros críticos como José Paulo Paes, Bosi e Marilene Weihardt. Segundo Gledson, não tem sido considerada a importância que na obra desempenha essa posição dubia de Aires e a sua possível identificação com o leitor ideal, como se ambos partilhassem o mesmo ponto de vista. Muito embora o Conselheiro indague ou reflita todo o tempo sobre gestos, olhares, palavras e atitudes das personagens, seus pré-julgamentos afetariam sua interpretação das pessoas e fatos. Para reforçar esse argumento, Gledson cita Luiz Roncari, para quem Aires não é um simples diarista e sim um romancista embutido no memorialista. Gledson parece concordar com Roncari quanto ao fato de Aires muitas vezes ir além da mera observação, para tanto, cita uma passagem do capítulo do dia 17 de outubro de 1888, também ressaltada por Roncari. Eis o trecho: “sempre me sucedeu apreciar a maneira porque os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o arranjo dos próprios feitos. Gosto de ver, de antever, e também de concluir”. (Machado de Assis, 1976, p. 87)

Por esse motivo o Autor acredita que a relação entre o narrador e a trama no *Memorial de Aires* mereça o mesmo tratamento que o tem em *Dom Casmurro*. O leitor teria, assim, que reconstruir a trama a partir do que Aires nos fornece, mas sem uma cega confiança em seu ponto de vista. A trama assumiria, dessa forma, um significado representativo enquanto visão da realidade social e histórica, ponto muito mais forte do que o idílio que alguns críticos acreditam ser sintomático da reconciliação de Machado com a existência.

Essa visão de Aires, tal como colocada por Gledson, como uma personagem que não mereça confiança e que possivelmente interfira na composição dos fatos para o leitor, pode levar a equívocos se não for bem assimilada. Essa interferência a



que se refere John Gledson não significa que Aires vá modificando os fatos ou desperte total descrença no leitor quanto ao que é narrado. Trata-se, antes, de um posicionamento que, assim como o de outros narradores-personagens de Machado, está marcado pela subjetividade e por táticas dissimuladoras, mesmo diante de situações aparentemente banais e cotidianas. É isso que nos leva a analisar todo e qualquer personagem com cuidado. Talvez a posição de Aires frente aos acontecimentos seja a mesma que a nossa, leitores, a de desconhecimento da verdade e a de curiosidade pela mesma. Mas, diferentemente de nós, Aires pode não ser tão ingênuo ou crédulo a ponto de desconhecer totalmente o que observa. Mesmo de posse de sentimentos comprometedores (seu possível amor por Fidélia), a sua posição de observador o leva a uma atitude de desconfiança, o que é saudável do ponto de vista crítico. O que ocorre, na verdade, é que não se nota nessa obra a presença de grandes julgamentos ou juízos de valor a respeito dos fatos e das personagens, e essa ausência gera até hoje enormes equívocos sobre a obra, vista como desinteressante, como uma autobiografia machadiana ou como “conversa de velho”.

O Autor destaca o que chama de método mais simples de análise da obra, isto é, observar a motivação das personagens, observar por trás das dúvidas de Aires e fazer perguntas com menos “delicadeza de sentimentos” do que Aires. O que Gledson está defendendo, aqui, é a necessidade de procurarmos atentar à motivação ou intencionalidade que move as personagens para além das aparências ou do que elas parecem ser à primeira vista; somente munidos de mais “agressividade” é que poderemos perceber as novas configurações que se vão revelando na obra.

Há uma intenção de adensar ou problematizar aquilo que muitas vezes é considerado como linear ou resolvido por olhares redutores. Por exemplo, a própria trama pode “se tornar um problema fascinante” (Gledson, 1985, p.131), se projetarmos nela uma opacidade ou ambigüidade para ver outros contornos, não tão nítidos quanto os aparentemente delineados.

Assim, o caso amoroso entre Fidélia e Tristão pode ser objeto de suspeita para o leitor, na medida em que há possibilidades (não provadas, porém, pela narrativa) de que tal encontro teria se dado na clandestinidade; tendo vivido um tempo com o marido



em Lisboa, é provável que Fidélia tenha conhecido Tristão, o qual, sabendo então de sua viuvez, tenha vindo ao Brasil para resolver uma empresa iniciada fora. Mas essa suposição não é algo tão infundado quanto poderia parecer, ou melhor, não se trata de uma interpretação forçada ou calcada num impressionismo crítico; há passagens no próprio relato de Aires que nos impulsionam a uma releitura de suas falas para podermos perceber o quanto elas nos enviam a uma segunda camada de significação, não garantida, mas também não descartável. Gledson cita um exemplo em que esse jogo de suspeita é criado pelo narrador: “Sabiam tudo. Parece incrível como duas pessoas que não se viram nunca, ou só alguma vez de passagem e sem maior interesse, parece incrível como agora se conhecem textualmente e de cor” (Gledson, 1985, p.135). O próprio alerta feito por Aires, não é inocente, ao contrário, parece carregado de malícia ao sugerir que só um conhecimento prévio poderia justificar um entendimento tão pleno entre os dois amantes.

De fato, depois de sua exposição, a releitura dos capítulos mencionados por ele faz com que deles pareça emanar um outro sentido, mas é preciso entender bem o que o Autor está postulando com suas colocações. Ele não quer afirmar a existência de um amor clandestino, mesmo porque “nada pode prová-lo” (Gledson, 1985, p.134), mas o que ressalta é o fato de Aires despontar para o leitor como a “possibilidade dessa visão alternativa” (Gledson, 1985, p.134)

Por isso é que, embora o Autor deixe claro que nada possa provar sua tese, ele não a abandona, ao contrário, desenvolve-a com exemplos. E, assim, acaba enveredando por caminhos forçados. O que faz Gledson supor haver entre Tristão e Fidélia um romance clandestino é o caráter performático do comportamento das personagens, atuando como verdadeiros atores. A propósito dessa natureza teatral, o ensaísta lembra que é justamente o caráter de Fidélia a questão central para qualquer interpretação convincente do *Memorial*. Lembra ainda que, como outras mulheres de muitas obras machadianas (Capitu, por exemplo), Fidélia encena o seu modo de ser ambivalente, dividido entre “idealismo e perfídia, amor e ambição” (Gledson, 1985, p.135) _ uma estranha mescla presente nas personagens femininas de Machado. Assim, Gledson desenvolve sua tese partindo dessa ética de fingimento, própria dos artistas, posta em cena tanto por Fidélia quanto por Tristão. Aliás, para o Autor, Fidélia pode ser



comparada a Capitu, chamando-a de atriz nata. Para citar alguns exemplos, no capítulo do dia 22 de setembro de 1888, Fidélia encontra Aires na Rua do Ouvidor. Aires pára em uma esquina, a observa de longe e a vê “caminhar, parar, falar ao cocheiro, entrar no carro”, que seguia para o largo de São Francisco. Depois que ela se foi Aires nota a presença de Tristão também a observando. O Autor chama a atenção para o fato de que no capítulo de 12 de setembro, Aires encontra Osório, outro pretendente da moça, observando-a em situação semelhante. Aires conclui, no capítulo de 30 de setembro de 1888, que, se estivesse escrevendo um romance, tiraria as duas passagens, devido à paridade das situações; em ambos os casos, a moça entrava em um bonde ou carro e em ambas as situações um rapaz a observava. A conclusão que Gledson tira de tal episódio é que Aires quando encontra Tristão estaria, na verdade, estragando um encontro previamente arranjado entre ambos, Fidélia e Tristão. Afinal, desta vez é um carro de aluguel que espera a moça e não um bonde e a moça conversa com o dono do carro, fato considerado suspeito pelo Autor.

Ao lermos suas considerações sobre o texto machadiano, poderíamos até nos sentir tentados a reler a obra motivados por essa visão, a qual atribui à trama um caráter até fascinante. Nossa dúvida, porém, é quanto à sua validade: não será forçar demais sugerir esse caminho de leitura? E mais: por que ficar fazendo especulações em torno de uma trama exterior (e anterior) à que se desenvolve no próprio romance?

O “namoro” entre Tristão e Fidélia é visto por Gledson como um grande teatro, com acontecimentos ocultos de bastidores, mas cuja insinuação é perceptível pelo leitor. Nas anotações do dia 15 de dezembro de 1888, Tristão ameaça, termo usado pelo narrador, a deixar o Brasil. Segundo Gledson, o rapaz poderia estar forçando Fidélia a se decidir, hipótese que o próprio ensaísta revela-se cauteloso ao afirmar. Palavras como “penso” e colocações como “muito depende da interpretação de palavras e gestos” (Gledson, 1985, p.139) são usadas, o que acaba evidenciando a própria fragilidade dessa atitude especulativa, não só por parte do leitor como também pelo próprio ensaísta.

Ora, esse outro olhar ou “audiência”, que passa a exercitar sua suspeita diante do que vê ou imagina ver, não é apenas uma atitude relacionada à leitura, mas é também uma atitude manifestada pela própria personagem. Um exemplo flagrante e citado



pelo crítico é a cena inicial focalizada por Aires, a conhecida cena do cemitério, onde Fidélia faz menção de beijar o túmulo do marido morto, olhando para os lados, gesto que o narrador comenta como “talvez quisesse beijar o túmulo”. Eis um dado visto por Gledson como índice de comportamento teatral por parte da moça.

Segundo o Autor, essas dúvidas que cercam a atitude das personagens, especificamente a de Tristão e Fidélia, são insolúveis, sendo impossível dizer com exatidão se as suspeitas geradas pelos fatos são realmente verdadeiras. Mas, para Gledson, são elas que atribuem à trama um caráter fascinante, levando os críticos que acreditam ser a última obra machadiana inferior às outras a perceberem um outro lado, repleto de dúvidas e ambigüidades com funções semelhantes às do romance *Dom Casmurro*. E isso se deve, em grande parte, ao fato de que “tudo é recontado por um narrador suspeito e suscetível.” (Gledson, 1985, p.139)

O ensaísta chama-nos a atenção, também, para a presença de certas marcas na obra que apontam para um funcionamento alegórico, como é o caso das epígrafes _ objeto já de análises por parte de outros críticos, como mostramos. As duas cantigas, uma de amor e uma de amigo de autoria de João Zorro e de D. Dinis, respectivamente, importam menos pelas origens medievais da poesia do que como palavras em si mesmas, cuja singularidade está justamente na sugestão de sua relação com a trama do romance, conforme observa John Gledson. Os dois fragmentos poéticos falam de Lisboa, cidade em que Tristão vivia e Fidélia morou com o marido, e de “preito talhado”, ou seja, encontro marcado. Para Gledson, essas cantigas, especialmente a de amigo, em que não por acaso se marca por uma traição, quer pela situação focalizada, quer pelo sujeito emissor do discurso (uma mulher), atuam com uma função específica e inquestionável: apontar para a idéia de encontro marcado entre os namorados, o que comprovaria sua hipótese de um conhecimento prévio entre os amantes e da presença de Tristão no Brasil para casar-se com a moça.

Como se vê, o ensaísta apega-se a certas teses, insistindo em comprová-las, o que não nos parece um caminho equilibrado do ponto de vista crítico. É essa insistência que nos leva a uma indagação: não estaria o Autor sendo tendencioso a respeito das cantigas, motivado por sua concepção inicial a respeito da obra? Sim, se considerarmos a



posição determinista e autodeterminada de Gledson para testar suas hipóteses. Não, se considerarmos que o diálogo intertextual criado por Machado não pode ser visto como uma mera colagem de citações ou ilustração de fontes, emolduradas para atender a uma função apenas estética. Neste caso, e justamente por causa da trama irônica machadiana que move sua concepção do modo narrativo, as epígrafes realmente denunciavam, por essa estratégia hábil de composição, um enredo que o romance irá desenvolver. Ainda mais: se considerarmos que em toda obra literária os elementos de sua construção atendem a uma motivação ou intencionalidade interna da linguagem que os coloca em jogo, então essa interpretação da epígrafes estaria no caminho correto.

Outro recurso usado pelo Autor e que tenta evidenciar um prévio envolvimento entre Fidélia e Tristão é o paralelo estabelecido entre o romance do casal e a ópera *Tritão e Isolda*.

Ainda que o fim seja diferente, o romance de Fidélia e Tristão não é trágico, mas bem sucedido, o que revela uma singular apropriação da fonte por Machado. O dilema de Isolda entre a lealdade ao cavaleiro morto e o amor por Tristão tem uma clara relação com o dilema de Fidélia entre a lealdade à memória do marido morto e o amor por Tristão. Mas, motivado pela hipótese que quer demonstrar, o ensaísta vai mais longe e vê aí um índice, mais uma vez, do prévio conhecimento entre Tristão e Fidélia em Portugal, assim como Tristão e Isolda se encontraram na Irlanda.

Portanto, mais uma vez notamos uma leitura que força seus caminhos em nome do que quer provar. Deve-se, ao menos, ao ensaio de John Gledson o reconhecimento de que o enredo de *Memorial de Aires* deve ser visto como “paradigmático ou alegórico” de uma ficção que sempre trabalhou a “mescla de realismo como alegoria oculta” (Gledson, 1985, p.144). Segundo ele, as chaves fundamentais para o significado alegórico residem no fato da própria traição e de suas origens em Lisboa.

No que diz respeito ao terceiro ponto destacado por ele como um dos três essenciais para a compreensão da obra, o de que o *Memorial* mostraria a verdadeira história da abolição da escravatura no Brasil, percebemos que a tendência de Gledson é ver a obra machadiana sob um prisma histórico, o que recoloca sua crítica na vertente temático-sociológica, comprometendo-a com marcas acentuadamente ideológicas.



Para ele, Machado retoma no *Memorial de Aires* o modelo triangular que está presente nos seus três trabalhos mais famosos: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*. Tal modelo seria composto pelo estrangeiro (*foreign-born*) ou pelo explorador de influência estrangeira (*foreign-influenced exploiter*), pelo brasileiro provinciano ingênuo e por uma mulher atraente e ambígua. Aliás, o Autor destaca que o *Memorial* revela raízes nacionalistas mais do que qualquer outra trama machadiana.

Segundo o crítico, a trama da última obra de Machado esconde um segredo não perceptível em leituras mais superficiais da obra. A hipótese dessa vez é que existe uma coincidência e um sentido simbólico na chegada de Tristão ao Brasil logo depois da abolição. Aí é que a interpretação do Autor cai nas malhas de uma explicação muito forçada. Segundo ele, Tristão teria um papel simbólico com respeito ao capital estrangeiro no desenvolvimento do Brasil, pois representaria o capital de fora trazido para cá, explicação que, para o Autor, liga-se a uma significação maior, na medida em que revela a visão de Machado acerca do país: “o que interessa ao romancista” “são os modelos de colonialismo dentro do Brasil” e as relações conflituosas deste com o exterior, pois “muitos dos eventos decisivos que afetam seu destino ocorrem fora” (Gledson, 1985, p.148). E aí vem o que interessa: é essa trama entre o exterior e o interior que o enredo (secreto) do *Memorial de Aires* revela.

Se, por um lado, o ensaio de John Gledson levanta aspectos interessantes chamando o leitor à reflexão sobre questões não exploradas, por outro lado, o que pode ter faltado em outros críticos parece estar em excesso em sua leitura. Suas hipóteses muitas vezes incomodam o leitor que acaba por questionar a possibilidade de suas conjecturas.

O perigo de seu ensaio está em levar certos leitores a embarcarem numa viagem pelo *Memorial* e mergulharem nessa história cheia de tramas escusas e intenções ocultas, sem o distanciamento necessário para ver criticamente esse quadro oferecido. Não se pode, afinal, aceitar suas hipóteses sem um questionamento sobre sua real possibilidade. Acreditamos, porém, que a regra básica a prevalecer em qualquer análise é o bom senso, instrumento que deve nos guiar e dizer até onde podemos ir.



Ainda é melhor ficarmos com uma das observações finais do ensaísta a propósito de *Memorial* (Gledson, 1985, p.150). Segundo ele, nessa obra, assim como em *Dom Casmurro*, o seu autor opera ou codifica uma mensagem que ele sabe não ser totalmente atingida pelo público leitor. Noutros termos, o que está presente aqui é a maquinação ardilosa com que o romancista tece a relação entre o texto e o leitor.

4.5. A formalização estrutural de Zília Scarpari e Célia Maria Seabra

O propósito de Zília Scarpari e Célia Maria Seabra com o texto “Notas sobre a forma-sonata no *Memorial*”, publicado em 1987 pela revista *Fragmenta* de Curitiba, é definido por elas mesmas como “contribuir para o exame do *Memorial de Aires* de Machado de Assis, a partir de uma questão básica: a música” (1987, p.165). Como todos sabemos, a música é um índice muito presente na obra machadiana e, conhecendo os requintes formais do texto de Machado, sabemos que tal presença não se faz gratuitamente e sim como elemento importante e portador de significados.

Não podemos deixar de concordar, portanto, que a música de fato é um elemento importante a ser considerado quando pensamos em *Memorial de Aires*, importância, aliás, discutida por Antônio Cândido em 1959, em seu artigo “Música e música” que já analisamos e do qual salientamos a maneira brilhante com que o crítico discute o papel da música na composição da obra e na arquitetura de seus sentidos.

Não podemos deixar de observar aqui, no entanto, que, embora a importância da música na leitura do *Memorial* seja indiscutível, devemos nos indagar sobre que tipo de abordagem dessa questão pareceria mais adequada e viável em relação à obra. A leitura que as Autoras realizam propõe apontar semelhanças estruturais entre o último texto de Machado e a forma-sonata — chamada em música forma-S — que, segundo elas, é um modelo de composição próprio do primeiro movimento da sonata clássica, praticado a partir do século XVIII. A princípio nos soa estranha a proposta das Autoras que dedicarão várias páginas de discussão fazendo o que chamam de “tentativa de aproximação estrutural” (1987, p.165). Não seria uma atitude um tanto forçada? Qual seria o propósito de tal aproximação?



Segundo elas, a estrutura presente na música não diferiria da estrutura das outras artes, as quais, assim como a música, são constituídas a partir da “organização coerente do material de que o artista se utiliza” (1987, p.165). Resta saber se tal argumento assentado numa evidência permite que se façam aproximações da ordem que pretendem.

Numa primeira fase de seu artigo, intitulada “Noções Musicais”, as Autoras se preocupam em fornecer aos leitores o insumo necessário para que estes possam acompanhar as relações entre a forma-sonata e o *Memorial de Aires*. Para isso se detêm na definição de alguns termos técnicos relativos à forma-S, tais como tema musical, tratamento temático na forma-sonata, estrutura ternária, modulação, ponte modulante e codas. O texto machadiano surgiria, então, como realidade que viria comprovar tais elementos próprios desse gênero musical.

Segundo elas, a forma-sonata seria detectada no *Memorial de Aires*, uma vez que sua organização marca a presença da exposição, do desenvolvimento e da reexposição, a que se juntam as duas partes facultativas da forma-S: a introdução e a coda.

A primeira parte de uma sonata e da “sonata” de Machado de Assis, como elas denominam, é a parte introdutória que, em *Memorial de Aires*, estaria delimitada de 9 a 12 de janeiro de 1888, onde, segundo elas, já se esboça a configuração dos temas, assim como em uma sonata. Os indícios temáticos seriam, nesse momento, os Aguiares, Fidélia e um possível casamento.

A segunda parte de uma sonata, que seria a exposição, é identificada pelas Autoras como compreendendo dos dias 14 de janeiro até o dia 11 de fevereiro de 1888 quando os dois temas antes esboçados agora se delineiam — os Aguiares e Tristão e Fidélia. O primeiro tema de uma sonata se caracterizaria pelo caráter incisivo e decisivo (os Aguiares) e o segundo, por ser um elemento contrastante (Tristão e Fidélia) mas de mesma amplitude e importância. Os dois temas estabeleceriam entre si tensões que vão se desenvolvendo a fim de criar um drama em que as semelhanças são acentuadas ou, até mesmo, revertidas.



Finalmente temos a terceira parte da sonata que, no *Memorial de Aires*, compreenderia do dia 18 de fevereiro até o registro de 28 de dezembro de 1889, cujo desenvolvimento consiste numa elaboração dos materiais introduzidos na exposição. O ano de 1889 marcaria o início da reexposição, momento em que o tema principal consegue arrastar o outro tema para o seu próprio tom. Tristão e Fidélia, agora casados reiterariam o primeiro tema, os Aguires, “formando um novo casal aparentemente simétrico ao casal Aguiar” (1987, p.178).

A tentativa de aproximação estrutural da forma-sonata com a forma do *Memorial de Aires* abre espaço para identificações mais detalhadas e específicas. Sobre o amor que Tristão nutre por Fidélia e sua insegurança em ser correspondido, por exemplo, as Autoras vão dizer que o fato de o rapaz confessar isso a Aires seria um indício de que o narrador faz o papel de “ponte modulante” nesta “sonata machadiana”.

Quando chegamos ao final da leitura do artigo, que imaginamos tenha sido fruto de um árduo trabalho dessas estudiosas, algumas perguntas nos inquietam. Ainda que a aproximação possa ser feita, transformá-la num esquema assim fechado e excessivamente coerente não seria reduzir ou esquematizar demais a própria obra de Machado? De que maneira essa “aproximação estrutural” poderia contribuir para a arquitetura dos sentidos em *Memorial de Aires*? Afinal, esbarramos naquele problema ou impasse metodológico presente em muitos trabalhos críticos, sobretudo os mais modernos: tomar como ponto de partida um arcabouço teórico (extraído de fontes as mais diversas) para ser aplicado à obra ficcional, como se esta tivesse como função ilustrar conceitos exteriores a ela.

Tais inquietações aumentam quando vemos que as Autoras, que não sabemos ao certo se são estudiosas de música ou de literatura, tecem comentários que despertam interesse e poderiam ser aproveitados se fossem melhor desenvolvidos. Primeiramente, as Autoras assumem uma posição de certa humildade frente ao texto machadiano, reconhecendo que a análise é apenas um esboço que serviu para descobrir “a densidade e a indeterminação de um texto que escapa a delimitações e categorias redutoras” (1987, p.179). Justamente por escapar a esquemas redutores é que o texto narrativo não pode ser lido à luz desses encaixes ou enquadramentos. Entretanto, é bom

lembrarmos que o propósito das Autoras, como o título do trabalho sugere, é fornecer “notas” sobre a relação da forma musical com o romance. Não seria demais ver nessas notas não apenas anotações rápidas, como ao longo do artigo fica patente, mas também as próprias notas musicais, como o título faz figurar na sua formulação.

Desse modo, despontam algumas observações interessantes acerca do *Memorial*, como a que Zília e Célia fazem a respeito da última anotação de Aires em seu diário: “queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos”. Segundo elas, a suspensão da temporalidade (a anotação vem sem data) e as impressões visuais transcendem a literatura e a música e transformam-se em pintura, “dilatando no espaço o retrato estático da *orfandade às avessas*”. (1987, p. 179)

Frente aos dados apresentados, o artigo parece configurar-se, ao final de sua leitura, como uma incógnita. Se, como as próprias Autoras reconhecem, o vínculo entre a música e o romance machadiano não se reduz à estruturação mas envolve também motivos musicais, por que não analisar uma “estrutura” cuja singularidade foge a padrões estabelecidos, adquirindo modulações e ressonâncias de outra natureza? Ou seja, se a música está presente no *Memorial*, ela soa como outra linguagem e é isso que precisa ser analisado.

4.6. A abordagem lingüístico-discursiva de Luiz Fiorin

O ensaio “As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário”, de Luiz Fiorin, publicado na revista *Alfa* em 1988, não está vinculado à área de literatura mas aos estudos lingüísticos, mais especificamente à teoria do discurso. Pelo próprio título do trabalho, é possível perceber que seu objeto de atenção não é o *Memorial de Aires*, obra a que estamos nos dedicando no presente trabalho, nem outras obras em específico, porque seu intuito é discutir questões de natureza lingüística aplicadas à narrativa machadiana. Entretanto, é justamente por causa dessa tomada equivocada da literatura para explicar (e exemplificar) fatos lingüísticos que julgamos conveniente trazer seu texto à discussão. Ele acaba por exemplificar uma das atuais vertentes da crítica: a aridez e o preciosismo teóricos. O estudo de Fiorin ilustra, à



perfeição, sua inserção na crítica textual que toma como base as descobertas levadas a termo pela Lingüística, cujo objeto é a linguagem como sistema de signos, estando no centro de suas preocupações as teorias sobre enunciação.

O trabalho de Fiorin pretende, usando suas próprias palavras, “estudar as figuras de pensamento da retórica clássica como uma das estratégias empregadas pelo enunciador para persuadir o enunciatário”. (Fiorin, 1988, p.53) Para desenvolver seu percurso, o Autor se vale de todo um aparato teórico relativo à área discursiva, aplicando-o a trechos de várias obras literárias como o *Memorial de Aires* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, tomadas para ilustrar os conceitos. Estes se prendem à teoria da comunicação, à retórica e à Semiótica, campos que se entrelaçam na abordagem do discurso, mas que a limitam a um olhar excessivamente marcado pelas classificações conceituais e por um método essencialmente descritivo no estudo da língua.

Embora o texto do estudioso não pretenda discutir nenhuma obra literária e sim trabalhar com a análise do discurso, suas idéias contribuem indiretamente para o nosso trabalho, uma vez que ler o *Memorial* significa estar extremamente atento ao discurso e às armadilhas que este pode nos pregar, aspecto enfocado pelo Autor. Ao citar o *Memorial*, Fiorin nos alerta para a estratégia persuasiva de que o Conselheiro se vale, o qual “diz sem ter dito” (Fiorin, 1988, p.60), referindo-se aqui à já conhecida “vocação” de Aires de “encobrir e descobrir” e a toda diplomacia que estes dois verbos parentes carregam.

Entretanto, como sua preocupação é examinar o mecanismo das figuras de linguagem, nesse caso a lítotes, a análise se enreda numa lógica lingüística que, se por um lado, consegue dar conta do funcionamento persuasivo e suas estratégias, mesmo tratando de ambigüidades, por outro, não consegue ver o discurso como uma realidade maior e mais plena, não amarrada a essa densidade teórica; a densidade da linguagem literária é de outra natureza, não captada por Fiorin.

Detendo-se em um parágrafo específico da obra narrativa, por exemplo, Fiorin, munido de uma argumentação extremamente técnica, faz uma espécie de anatomia do discurso narrativo e desvenda uma série de dados que um leitor mais apressado, e sem a paciência suficiente para ler Machado, ignoraria. Nesse sentido, poderíamos estabelecer



um elo entre seu trabalho e o de outros críticos, considerando, obviamente, os objetivos e técnicas específicas de cada um.

O propósito do Autor é mostrar o tipo de estratégia posta em jogo por Machado para tecer seu texto, destacando, para isso, um trecho do *Memorial de Aires*:

“tem agradado muito o Tristão, e para crer que o merece basta dizer que a mim não me desagrada, ao contrário. É ameno, conversado, atento, sem afetação nem presunção; fala ponderado e modesto, e explica-se bem. Ainda não lhe ouvi grandes cousas, nem estas são precisas a quem chega de fora e vive em família; as que lhe ouvi são interessantes” (Machado de Assis, 1976, p.60),

Lidando com as noções de “enunciado enunciado” e “enunciação enunciada”, Fiorin argumenta que há um jogo de oposição entre negação e afirmação para caracterizar a personagem Tristão. Segundo ele, a frase “a mim não me desagrada” não pressupõe uma simpatia para com a personagem e sim uma espécie de atenuação, possibilitada pela lítotes, variante de eufemismo. Em vez de afirmação clara, vaguidade e ambigüidade. Para o Autor ainda, “a afirmação só surge da oposição entre enunciado enunciado e enunciação enunciada” (Fiorin, 1988, p.60).

Só que os procedimentos que envolvem a enunciação e se refletem na relação entre narrador e narratário não podem ser reduzidos ao funcionamento lingüístico, como Autor faz, porque é uma questão mais ampla, relacionada com outros elementos postos em cena pela escritura machadiana. Entre eles, certamente a auto-referencialidade criada pela linguagem para desfocar a própria condução do relato é fundamental, provocando, aí sim, diversos efeitos de sentido que o leitor deve flagrar.

Outro trecho destacado por Fiorin, extraído também do *Memorial*, faz despontar mais ainda o jogo metalingüístico que conviria examinar, não somente à luz da conceituação lingüístico-semiótica, mas também lançando-se um olhar para a construção artística da narrativa:

“Eram felizes, e foi o marido que primeiro arrolou as qualidades novas de Tristão. A mulher deixou-se ir no mesmo serviço, e eu tive de os ouvir com aquela



complacência, que é uma qualidade das minhas e não das novas. Contava minha mãe que eu raro chorava por mama; apenas fazia uma cara feia e implorativa. Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez estes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dous extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me". (Machado de Assis, 1976, p.61)

A própria digressão com que o narrador corta a referência indireta a Tristão, esquecendo momentaneamente as "qualidades do moço", para descrever a si mesmo, recortando-se como individualidade, traz um efeito de sentido que o Autor do artigo não considerou. Ao falar sobre si mesmo, ressaltando a sua complacência para com os outros, Aires acaba por negar essa qualidade em sua prática como narrador, criando um curioso desacordo entre enunciado e enunciação: é como se as "qualidades novas de Tristão", reveladas ao narrador pelo casal de velhos amigos precisassem ser deixadas em suspenso por Aires, cuja paciência para os ouvir só se sustenta por uma tática retórica ("e eu tive de os ouvir com aquela complacência...") que afinal se desmascara. E aí entra o elogio à sua própria pessoa.

Certas noções como a do percurso gerativo de sentido, a da produção dos efeitos de sentido, ou a dos efeitos de estranhamento, advindas sobretudo da Semiótica e da Estética da Recepção, são importantes para o estudo da obra literária, desde que sejam tratadas sem o *tour de force* que as enquadre em um sistema teórico, seja ele qual for. Tais noções, ao serem aproveitadas por Fiorin em seu estudo, acabam por atender a um direcionamento que privilegia muito mais a rede conceitual que o texto ficcional em suas necessidades internas de operação com a linguagem.

Por outro lado, o mérito do artigo está em que ele revela a importância do discurso para a leitura do *Memorial*, fato para o qual temos chamado a atenção desde o início de nosso percurso crítico.



4.7. O amplo painel focalizado pela tese de Roncari

Quando lemos o ensaio de Luiz Roncari, *Memorial de Aires: a alma em compasso*, percebemos que suas concepções acerca da última obra machadiana sinalizam para o leitor uma maneira inteligente e hábil de tratar o texto do escritor brasileiro. Publicado originalmente em 1981 como parte integrante de sua dissertação de mestrado, *Machado manifesto*, e mais tarde em forma de artigo pela revista *Travessia* (1989), o ensaio foca sua atenção no comportamento do Conselheiro Aires e nas estratégias narrativas de que Machado se valeu para compor sua última obra. Como se pode perceber, parece que a atração pelo estudo do discurso, quer como instrumento lingüístico, quer como estratégia estético-ficcional, vem marcando os mais recentes trabalhos críticos sobre o *Memorial de Aires*. Não nos cumpre discutir o porquê da preferência por esse enfoque, apenas vale apontar que a grande quantidade de estudos literários sobre narratologia, especificamente os voltados ao ponto de vista (focalização, vozes do romance, instâncias narrativas, posicionamento do narrador, etc) certamente tem contribuído para isso.

Possuidor de um discurso moderno, traduzido por uma linguagem não tão moderna assim, talvez devido às nuances nostálgicas que insiste em trazer, principalmente nas considerações iniciais que faz acerca do *Memorial*, Roncari coloca em palavras o que para muitos críticos revela-se de difícil percepção e verbalização.

Atento à linguagem da obra literária, Roncari se atem às minúcias do discurso para discutir a obra em questão. Assim, suas conclusões sobre o *Memorial* são sempre fruto de observações cuidadosas, não havendo espaço para digressões especulativas e ingênuas. Além disso destaca aspectos composicionais que merecem ser observados.

Contrariamente aos que vêem nessa última obra de Machado apenas uma harmonia ou placidez devidas à maturidade do autor e ao ofício ocioso de seu personagem-narrador, Roncari vê por trás dessa placidez familiar uma força demoníaca (assim como Bosi) que, embora oculta no *Memorial*, tem uma contenção relativa e por



isso se espessa de vez em quando. Quem representa essa face demoníaca por meio de sugestões ou alusões sutis é o próprio narrador Aires.

Segundo Roncari, há, no *Memorial*, um diálogo estabelecido por Machado com formas literárias tradicionais, no caso específico, com o romantismo e o naturalismo, mostrando a insuficiência que essas estéticas têm em dar conta da representação da realidade. O Autor inclusive destaca a caracterização que José Guilherme Merquior faz da obra machadiana, chamando-a de impressionista. A nosso ver, o impressionismo seria, então, a forma que Machado encontrou para driblar, tanto o posicionamento mais objetivo e científico próprio da arte realista, quanto o subjetivismo egocêntrico e passional da arte romântica. Mesmo não concordando totalmente com a caracterização feita por Merquior para a narrativa de Machado, que lhe parece “estranha e nada consensual” (Roncari, 1981, p.166), Roncari admite que o que vale em Machado “é a elaboração subjetiva das impressões recebidas e não a verdade delas” (Roncari, 1981, p.166). Para ele, não só no *Memorial*, mas em todas as obras da segunda fase de Machado, a forma de contar é mais importante do que o fato contado. Segundo Roncari,

“é mais importante a forma de contar do que o que se conta; o que vale é a elaboração subjetiva das impressões recebidas e não a verdade delas, não porque não interesse, mas porque o fato é o resultado de determinações variadas, contraditórias, de intenções ocultas às quais o narrador nem sempre consegue e, mesmo quando pensa tê-las alcançado, não tem nunca certeza” (Roncari, 1981, p.166-67)

O impressionismo literário de Machado é visto por Luiz Roncari como uma reação às tendências dominantes na época, como naturalismo, positivismo, materialismo e cientificismo. Concordamos com o Autor quando este diz que Aires vive a crise das certezas, sentindo a complexidade das reações humanas e dos seus motivos. As teorias que explicam o homem e o mundo parecem não convencer o narrador.

Aprofundando-se nessa questão, o Autor faz afirmações que julgamos de caráter essencial para uma leitura do *Memorial*. Segundo ele, há dois movimentos na narrativa, a busca da verdade exata e, por outro lado, a confissão de sua fugacidade (aliás, o Autor destaca que “tudo é fugaz”, segundo o próprio Aires).



Para o ensaísta, é fundamental o leitor perceber esse modo escorregadio e suspeito com que Aires examina o real e o expõe. Assim, para o conselheiro “toda ação humana tem várias explicações possíveis e suas motivações se dão em diversos níveis. O que ele faz é enunciá-las” (Roncari, 1981, p.157). Aires seria um observador, um curioso, tanto dos homens quanto do mundo, um “leitor do não dito”. As ações humanas não se explicam facilmente, as boas e más ações estão sempre presentes, sendo assim, toda ação é suspeita, o que leva o narrador a enunciar as ações de forma cautelosa, não fazendo, assim, julgamentos definitivos. É essa sugestão ou alusão às prováveis motivações das ações que merece ser examinada, segundo o Autor.

Aires nota, por exemplo, que no enterro de Miranda havia flores no túmulo do marido de Fidélia e registra em seu diário: “em caminho pensei que a viúva Noronha, se efetivamente leva flores ao túmulo do marido, é que lhe ficou o costume, se lhe não ficou essa afeição. Escolha quem quiser.” (Machado de Assis, 1976, p.113) Ora, a nosso ver, essa abertura, proposta pelo narrador, para possibilidades de interpretação diversas conforme o gosto e o preparo do leitor, não revela apenas o relativismo em que são movimentadas as verdades, mas também indicia uma concepção moderna acerca da própria obra literária: o jogo móvel e recíproco entre criação e leitura. Portanto, não uma indiferença em relação à recepção, que poderia estar sugerida em “escolha quem quiser”, mas o contrário _ e daí a força da ironia contida nessa afirmação do narrador. Na verdade, não há indiferença nenhuma, mas uma intensa solicitação à cumplicidade do leitor, disfarçada pelo aparente descaso.

Para ilustrar seu modo de ler o *Memorial*, o Autor cita também a atitude de Aires com relação a Tristão. Roncari observa que sempre que o Conselheiro se refere ao rapaz faz observações que deixam margem à dúvida ou à negativa, destacando algumas citações de Aires para comprovar isso, como por exemplo a primeira observação a respeito de Tristão: “não me desagrada, ao contrário” e, a seguir, “não é mau rapaz”.

Segundo Luiz Roncari, o realismo de Aires está na estreita relação entre a representação e a coisa representada. A matéria representada se revela pela sua aparência e a representação é a busca de sua verdade no interior da própria aparência. A realidade não está na abstração ou na oposição. A realidade é também sua aparência, mas é de



difícil apreensão e não permite nunca a certeza. Segundo ele, ainda, a vida social cria uma hipocrisia que acaba privilegiando certas determinações em detrimento de outras, e Aires reconhece esse fato, ao mesmo tempo como esterilizante e necessário. Assim, a convivência que aparece como hipócrita algumas vezes, quando os sentimentos, desejos, interesses e ambições estão dissimulados, aparece outras vezes como necessária: “Contavam-se histórias de sociedade, que eu ouvi sorrindo, quando era preciso, ou consternado nas ocasiões pertinentes”. (Machado de Assis, 1976, p. 32)

Outro aspecto que convém destacar no ensaio de Luiz Roncari, contido em sua segunda parte “Amor, partido amor”, é a observação de que existe no *Memorial* uma oposição clara entre o amor e a política. Se para o primeiro Aires vislumbra o ideal utópico de realização plena da felicidade e de soberania na terra, a segunda só atua por meio de laços hipócritas ou um amor fingido entre os partidos. Se o amor é feito de permanência e de “vínculos perpétuos e divinos”, a política está marcada pela efemeridade e interesses passageiros. Tal antítese, mais uma vez jogada pela movimentação irônica da ótica machadiana, aparece na “Advertência” do livro, conforme a citação de Roncari: “Amor, partido grande entre os partidos, tu és o mais forte partido da terra...” (Roncari, 1981, p.175).

É interessante a observação do ensaísta quando diz que essa representação da convivência necessária, onde os indivíduos não podem se mostrar por inteiro e, ao mesmo tempo, a vida interior de Aires, a face que fica oculta às outras pessoas, enfim, essa existência, acaba revelando uma narrativa polifônica, que destaca como sendo uma poderosa marca de modernidade. Aires-personagem tem a voz da convivência, ele vive o convívio social, quando é o diplomata de espírito equilibrado; a outra voz é a do narrador com suas confissões íntimas, a “voz da vadição”, como o próprio Aires diz. As duas vozes acabam se harmonizando e completando-se, criando uma única voz complexa.

Por outro lado, pensamos que essa convivência do múltiplo e do instável, com oscilações e pontas que se abrem a várias direções (e não somente às duas do compasso, como o próprio Aires define sua perspectiva), acaba por comprometer o funcionamento ideológico da narrativa machadiana. Alusões, sugestões, suspeitas, fala ambígua, ponderações, hipocrisia por conveniência_ todas essas táticas de posicionamento



discursivo não configuram de uma posição ideológica definida. Daí ser bem possível, como observou Roncari ao final de seu ensaio, que a ficção de Machado não agrade ou não satisfaça às leituras ideológicas que dela se façam: o “verniz elitista e aristocratizante da cultura brasileira”(Roncari, 1981, p. 187) acabou sendo reforçado pelo viés algo reacionário de quem sempre jogou com as definições e contradições sem assumi-las efetivamente.

4.8. O estudo contrastivo por Maria Piedade de Sá

Em seu artigo de 1991, “Aires entre Flora e Fidélia”, Maria da Piedade de Sá procura traçar um paralelo entre Flora e Fidélia, personagens respectivamente de *Isaí e Jacó* e *Memorial de Aires* e objeto de minuciosa observação e análise por parte do Conselheiro Aires, personagem de ambas as histórias. Estabelecendo homologias entre as duas figuras femininas, a Autora faz despontar a posição medial do diplomata machadiano, a qual transparece na construção antitética do discurso de Aires.

O objetivo da Autora é bastante específico, portanto, sua análise recorta um aspecto e o trata com profundidade, jogando habilmente com relações entre as personagens e o narrador das duas obras. Suas perspicazes observações revelam índices do discurso machadiano primordiais para a compreensão das obras abordadas, mesmo que não as analise em totalidade. Os dados que destaca ganham uma abrangência tal que acabam nos mostrando caminhos de leitura do *Memorial*. O cuidado com que Machado articula a construção do discurso do narrador à montagem das personagens é bem explorado pela Autora, que acaba se afastando definitivamente de qualquer leitura ingênua ou especulativa da obra.

A maneira com que Aires conduz seu discurso serve, segundo ela, para mostrar a ambigüidade não apenas das situações e fatos que cercam as personagens como também suas próprias atitudes. Aliás, o objetivo da Autora é evidenciar que para Aires “o discurso retórico pode servir, e de fato serve, para diluir as contradições mostrando as múltiplas faces através das quais a realidade se manifesta.” (Sá, 1991, p.74)



A hipótese de que parte a Autora é que as figuras retóricas se apoiam em uma estrutura antitética, operando com o implícito e o explícito e reunindo na sua própria construção dois modos de ver o mesmo objeto, integrando-os. Referindo-se à hipérbole para caracterizar o modo como Aires manifesta sua opinião sobre Flora e à ironia e litotes para caracterizar a conversação do diplomata com ou sobre Fidélia, a Autora desenvolve curiosas reflexões analíticas sobre o discurso presente nas narrativas, sem se preocupar com a conceituação retórica excessiva que envolve essas figuras do discurso. O que interessa para Maria Piedade não é o funcionamento teórico ou o comportamento das figuras em si mesmas, mas sim a configuração singular que elas recebem graças à manipulação irônica da linguagem pelo narrador para construir as personagens. Ou seja: é o tratamento retórico operacionalizado esteticamente e internamente pela escritura ficcional que releva da análise da Autora.

Também para essa estudiosa a imagem do compasso atribuída a Aires por si próprio, no *Memorial*, desperta a atenção. O Conselheiro, que se coloca em posição intermediária tentando abarcar extremos para resguardar sua opinião, parece servir como ponto de partida para Maria da Piedade, cuja atitude pode ser vista como análoga à do narrador: seu “compasso” ou olhar crítico coloca “Aires entre Flora e Fidélia”, traçando interessante relações entre eles, quer como pontos de intersecção, quer como distâncias contrastivas:

“A atenuação, recurso utilizado por Aires quando se refere à Fidélia, torna-se inútil no caso de Flora. É então que o silêncio significativo, hiperbólico, se impõe como argumento decisivo _ aquele que não admite refutação”. (Sá, 1991, p.77)

Segundo ela, os recursos variam nas duas narrativas, mas a intenção é a mesma: “materializar na própria construção do discurso as contradições da vida”. (Sá, 1991, p.75) A Autora destaca que a ironia está sempre presente nos comentários de Aires relativos às tentativas de Fidélia em fugir de Tristão. O Conselheiro se vale de um discurso sinuoso e aparentemente atenuado por elementos modalizadores, como “é provável”; “creio”; “se”, assim como as reticências, e desse modo afirma implicitamente o contrário do que manifesta.



Citando um trecho do *Memorial de Aires*, em que o narrador discorre sobre Fidélia, a Autora demonstra sua hipótese:

“Observando a moça e seus gestos, pensei no que me disseram há uma semana, a idéia de que ela deve ir passar o verão em Santa-Pia, que ainda não vendeu. Não lhe importaria ficar com os seus libertos; faltou-lhe pessoa que a acompanhasse. Ultimamente pensou em ir para Petrópolis, mas aí é provável que fosse também Tristão, e a intenção dele era fugir-lhe, creio eu. Creio também que ela foi sincera em ambos os projetos. Fidélia ouviu à porta do coração aquele outro coração que lhe bate, e sentiu tais ou quais veleidades de trancar o seu. Digo veleidades, que não obrigam nem arrastam a pessoa. A pessoa quer cousa diversa e oposta, e o sentimento, se não é já dominante, para lá caminha”. (Machado de Assis, 1976, 103)

Ao afirmar sua crença de que Fidélia quer fugir de Tristão, Aires estaria colocando em dúvida a intenção da moça. Analisando esse jogo discursivo, Maria da Piedade afirma que o que evidencia a dissimulação de Fidélia é o termo usado por Aires, *veleidade*, que carrega o significado de vontade sem firmeza. Segundo ela, o discurso do narrador ao mesmo tempo oculta e trai a atitude dúbia de Fidélia. Para a Autora, “a eficácia da ironia reside no fato de poder, ao mesmo tempo, explicitar uma proposição e implicitar outra que lhe é contrária, sem quebra aparente da coesão do discurso”. (Sá, 1991, p. 78) Ao se deter em questões vinculadas à retórica discursiva, Maria da Piedade nos remete ao ensaio de Luiz Fiorin, marcado por preocupações semelhantes. Mas, diferentemente de Fiorin, a ensaísta não manipula conceitos linguísticos à luz da teoria da enunciação, pois não é esse seu objetivo. Parece-nos, assim, mais liberta do aparato terminológico conceitual para desenvolver sua análise.

Ainda sobre Fidélia, é interessante ressaltar as considerações que Maria da Piedade tece sobre a personagem no contraponto com Flora. Ela não menciona apenas o fato de ambas estarem divididas entre o amor por dois homens, mas também o difícil percurso ou busca da decisão. Se para Flora trata-se de “uma *de-cisão* impossível”, para Fidélia ela é alcançada, “cindida também entre a memória do marido morto e o amor do jovem Tristão” (Sá, 1991, p.78).



Examinando a forma com que o discurso se faz, a Autora mostra que Aires se vale de uma linguagem que evidencia que a viúva não teria feito uma fusão entre o marido morto e o noivo presente, mas uma opção, muito embora Aires afirme o contrário: “se eu a visse no mesmo lugar e postura, não duvidaria ainda assim do amor que Tristão lhe inspira. Tudo poderia existir na mesma pessoa, sem hipocrisia da viúva nem infidelidade da próxima esposa” (Machado de Assis, 1976, p.104).

Os termos de que Aires se vale para designar o marido de Fidélia ao longo do capítulo são, segundo a Autora, cruciais para se perceber o que o narrador pensa dos sentimentos da moça _ *finado, morto, extinto* _ os quais encerram uma gradação. Os signos parecem querer ressaltar a fragilidade dos sentimentos da viúva, que não oferece uma forte resistência aos encantos de Tristão, muito embora vista a imagem da viúva eterna. Segundo a Autora, “Aires sabe que Fidélia não se manterá fiel à memória do marido, mas dissimula seu saber sob a forma de justificativa que atenua a falta sem contudo anulá-la.” (Sá, 1991, p.79)

A Autora chama a atenção também para o vocabulário usado por Aires para designar Noronha e Tristão, os quais são tratados não por seus nomes próprios mas por termos genéricos, “pessoa” e “criatura”, acrescidos da indicação temporal _ “extinto” _ que os distingue. Detendo-se nessa adjetivação, a analista reflete sobre a carga polissêmica sugerida por esses termos, o que enriquece a multiplicidade de sentidos viabilizada por sua leitura da trama narrativa.

Piedade destaca que a enunciação de Aires é “deliberadamente ambígua e obscura, sendo conseqüentemente pouco informativa” (Sá, 1991, p.80). O narrador diz com razoável frequência que não pode se explicar melhor porque não sabe exatamente a realidade dos fatos, entendendo “assim mesmo, ainda que pouco”. Segundo ela, ao afirmar “ainda que pouco”, Aires estaria dizendo que sua quantidade de entendimento é pequena, quase nada. Entretanto, a dúvida e a ambigüidade sugeridas a partir do discurso de Aires não se colocam do lado do falante, já que ele conhece a resposta de seu próprio jogo. Daí poder-se inferir que “Aires não acredita no que manifesta mas, não querendo criticar abertamente a viúva, fornece os dados para que os outros o façam, enquanto continua seu ofício de moderador”. (Sá, 1991, p.81)



É essa moderação que rende à análise da Autora uma argumentação inteligente, justamente pelo jogo dialético que coloca em evidência para retratar a singular posição discursiva do Conselheiro Aires: “É pela ambigüidade e pelo respeito às convenções que o conselheiro se afasta de Flora e se aproxima de Fidélia. Pelo equilíbrio que se observa entre os pontos de contato e de divergência, não seria desarrazoado afirmar que Aires se situa no espaço que medeia entre Flora e Fidélia.” (Sá, 1991, p.83)

Como se vê, os aspectos discutidos por Maria da Piedade, centrados na atitude discursiva de Aires, tornam-se um poderoso instrumento de análise da obra de Machado. Fica, para nós leitores, uma certa curiosidade em saber como seria sua análise do *Memorial*, propriamente dito. Sua sensibilidade em lidar com o último texto machadiano e as idéias que apresenta são surpreendentes e fonte de interessantes descobertas.

4.9. Teoria e prática na argumentação dialética engenhosa de Juracy Saraiva

O ensaio de Juracy Assmann Saraiva sobre o *Memorial de Aires* revela aspectos em comum com o texto de Bosi. Ambos os autores se mostram afinados com as tendências mais atuais da crítica literária, voltando-se, assim, às malhas do discurso com o intuito de desvendar o texto machadiano para o leitor.

A obra da Autora, *O circuito da Memórias*, de 1993, traz dois capítulos, intitulados respectivamente “*Memorial de Aires: a máscara do verossímil*” e “*Recompondo as memórias*”, em que J. Saraiva dedica-se exclusivamente à última obra de Machado. A análise que a ensaísta desenvolve acerca do *Memorial* é bastante cuidadosa e profunda, pois se atém a aspectos de sua construção que ainda não haviam recebido a atenção de leituras críticas que, mesmo interessantes, percorriam outros caminhos de investigação.

A consciência da autonomia do texto literário e a percepção de sua densidade constituem um posicionamento que se destaca na abordagem realizada pela



Autora, o que assinala a originalidade de seu trabalho, tanto quanto uma sensibilidade madura no trato com a literatura.

Vale lembrar, aqui, que o defendemos por maturidade se assemelha ao que muitos críticos, empenhados na abordagem da literatura, sobretudo Maurice Blanchot, por exemplo, postulam acerca desse objeto: é preciso encará-lo como um corpo cuja identidade é problemática ou se faz como paradoxo. Willian Ray fala, a propósito do ato de leitura, de uma “aporia” ou “impasse lógico”³, nessa relação entre o sujeito e o objeto, ao analisar as colocações de Maurice Blanchot (*O espaço literário*). Ora, essa espécie de “impossibilidade” que está no próprio objeto literário e contamina o nosso modo de apreendê-lo é o que desafia o ato de leitura, tanto mais maduro quanto mais tentado a enfrentar essa densidade representada pelo objeto. Voltaremos a esta questão posteriormente, ao final deste trabalho.

A comum confusão entre o autor e o narrador do *Memorial* não tem espaço na crítica de Piedade, distanciando-se, portanto, de uma representativa maioria de críticos aqui já discutidos, os quais sempre se deixam enganar pela identidade do Conselheiro Aires, confundida com a figura de seu próprio criador, Machado de Assis, e, assim, simplificando essa resolução estética narrativa que tem sua complexidade.

A propósito, esse viés crítico inovador é ressaltado por Regina Zilberman no prefácio ao ensaio de Juracy Saraiva. Se há uma tendência na crítica literária brasileira para focalizar Machado de Assis de modo que “autor e obra parecem compor um todo harmônico, em que o primeiro se expressa na segunda, e esta reflete seu criador” (Zilberman, 1993, p.11), acentuando-se uma visão determinista segundo a qual indivíduo, texto e contexto se implicam e se explicam inequivocamente, por outro lado, o trabalho de Juracy vem desfazer essa tríade e nisto reside seu caráter diferencial: “a originalidade da proposta analítica de Juracy Assmann Saraiva (...) começa quando a autora interpola um outro sujeito que rompe a unidade da tríade (...): o narrador”. (Zilberman, 1993, p 11-2)

³ RAY, W. *Literary meaning- from phenomenology to deconstruction*. Oxford: Brasil Blackwell, 1989, p.



Talvez dialogando com a vertente crítica tradicional (ou se fazendo como um alerta), a Autora chama a atenção para a “Advertência” presente no início do *Memorial de Aires*, fazendo observações interessantes sobre as diferenças entre autor e narrador, pouco consideradas pelos primeiros críticos dessa obra. Segundo ela, nesse momento inicial é estabelecido um “contrato de leitura” entre Machado e o leitor, por meio do qual Machado “desliteraturiza” a obra, uma vez que apresenta o material como algo real. Machado estaria, assim, negando o fictício, ao atribuir a autoria a uma pessoa real. Entretanto, a questão se complica pois essa aparente afirmação do verídico não elimina o fictício, ao contrário, confirma-o, já que a escrita é confiada a alguém — Conselheiro — “cuja procedência se enraíza no imaginário”, segundo a Autora. Machado acaba por jogar, assim, com os conceitos de veracidade e verossimilhança, inscrevendo-os num círculo móvel de aproximações e distâncias.

Esse artifício de que se vale Machado de Assis funciona, digamos, como signo metalingüístico a apontar para o caminho de leitura de sua obra, advertindo, mas também despistando ou desequilibrando as posições fixas dessas entidades. São figuras distintas que o próprio autor se preocupa em demarcar antes de iniciar o *Memorial de Aires*.

Pode-se dizer que a questão central abordada pela análise da ensaísta é o narrador, focalizado de uma maneira mais aprofundada do que em alguns dos textos já discutidos. O aprofundamento se explica pelo apoio em uma teorização que envolve essa categoria narrativa, o que vem ao encontro de uma forte tendência dos estudos de narratologia surgidos nos últimos anos. Trata-se das noções defendidas principalmente por Genette acerca da focalização e posições do narrador, por meio de uma terminologia específica mas fechada num sistema próprio de argumentação. Ao longo do ensaio de Juracy Saraiva termos como “diegese” e suas variantes (“autodiegético”, “homodiegético”, “metadiegético”), “metalepses”, “analepses”, “anacronias analépticas”, “instância enunciativa” e outros, atestam sua filiação teórica. O problema é que esses conceitos, aliás bem articulados à análise do texto machadiano, pressupõem um conhecimento apurado ou uma espécie de arquiconhecimento, por parte do leitor, do sistema genettiano, pois não vêm explicitados e sim incorporados à decodificação já



realizada previamente pela Autora. O que salva seu texto da aridez teórica é a habilidade com que alterna os conceitos aos comentários sensíveis sobre a diegese (aproveitando um termo-chave em seu ensaio) e sobre os procedimentos ambíguos utilizados pelo narrador em sua memórias.

A Autora observa, por exemplo, que “a aparente singeleza do nível diegético do *Memorial* se desfaz quando ele é percebido através do discurso que lhe dá forma” (Saraiva, 1993, p.148). Ou seja: é preciso perceber a construção das histórias distintas, transpostas por um narrador que se conduz ao mesmo tempo como protagonista e testemunha dos fatos que narra. A singular posição de Aires dentro da narrativa é discutida pela Autora, que descarta totalmente as análises simplistas e lineares acerca do narrador e de seu papel dentro do discurso.

De acordo com suas colocações, o narrador revelaria um conflito pessoal desde o início do *Memorial*, caracterizado pela oposição entre “o desejo e sua irrealização, entre o papel de protagonista e o de testemunha, para chegar, finalmente, ao acolhimento da condição imposta pelo ciclo da vida.” (Saraiva, 1993, p. 157) A oscilação entre essas posições acaba por tensionar o relato, e o que poderia ser, a nosso ver, um “acolhimento” ou aceitação das condições naturais da vida acaba não sendo tão pacífico assim, em virtude do próprio posicionamento duplice do narrador.

Segundo Juracy Saraiva, o relato relaciona-se ao gênero autobiográfico, sendo anunciado por um narrador autodiegético que assume, progressivamente, na dimensão do texto, a posição que lhe compete no espaço social. É como se o “eu” fosse caminhando de protagonista a testemunha e o Conselheiro fosse assumindo progressivamente seu papel não só na narrativa, mas na própria vida. Mas essa “autobiografia” que estaria no *Memorial* tem outra importante implicação colocada pela ensaísta: como “entidade fictícia, Aires metaforiza o trabalho do autor, e, propondo um novo nível interpretativo _ aquele instituído pela auto-referencialidade discursiva _ tematiza o fazer do *Memorial*” (Saraiva, 1993, p.171) Portanto: mais do que a própria pessoa a falar de si mesma, temos uma fala que examina a si mesma, testando suas próprias memórias. E essa abertura proporcionada pela metalinguagem é o que, em nosso entender, salva essa “figura machadiana” (retomando a expressão de Alfredo Bosi) do



“darwinismo social”, citado pelo crítico em seu artigo já comentado por nós. Segundo Bosi, a tentação de identificar sociedade e natureza ronda Aires, como rondava Brás Cubas e, para este, o esquecimento é o único destino de todos. Mas esse círculo que enreda o ser humano ou lhe determina as ações ganha, em Machado, uma dimensão crítica, graças ao poder para lidar reflexivamente com a própria linguagem.

As especulações de Juracy Saraiva em torno do narrador do *Memorial de Aires* iluminam aspectos interessantes que merecem ser destacados. Por exemplo, a sua posição como narrador homodiegético o confina às incertezas e dúvidas quanto ao que narra. Aires seria, assim, um prisioneiro da subjetividade, assim como o leitor, e se vale de olhares, palavras e gestos na procura de dados que lhe possibilitem ler as situações. E essa leitura, ao contrário do que a crítica acerca da obra costuma confirmar, não está tingida pela serenidade mas sim pelas tintas da ironia que turvam e burlam da própria compaixão. Leia-se, por exemplo, o seguinte fragmento, também citado por Juracy Saraiva:

“A reticência que aí deixo, exprime o esforço que fiz para acabar esta página em melancolia; não posso, nunca pude. Tristezas não são comigo. Entretanto, em rapaz quando fiz versos, nunca os fiz senão tristíssimos. As lágrimas que verti então, _ pretas, porque a tinta era preta, _ podiam encher este mundo, vale delas”. (Machado de Assis, 1976, p. 90)

E mais interessante ainda que este trecho do romance é o comentário que a Autora dele faz:

“O sarcasmo que se explicita pela atribuição de cor às lágrimas _ ‘pretas porque a tinta era preta’ _ não só ridiculariza a exacerbação do sentimento de tristeza, como o desnuda da artificialidade, pois decorre de um convencionalismo cuja fonte só pode ser uma visão ingênua.” (Saraiva, 1993, p.172)

Não estaria aí, talvez, também um possível desnudamento da visão ingênua com que muitos são levados a ler sua escrita das memórias no *Memorial*?



Um aspecto positivo do ensaio de Juracy Saraiva é o contraponto que estabelece entre Aires, Dom Casmurro e Brás Cubas, narradores que se aproximam pelo exercício de uma narrativa memorialística em que os gestos de escrever e se ler através da escrita se complementam. Entretanto, essa aproximação também permite ver as diferenças entre eles, num interessante jogo dialético desenvolvido pela Autora, que vai desentranhando as implicações advindas da condição de Aires-narrador, mergulhado intensamente na “sua dupla instância fictícia __ é aquele que questiona e o mesmo que compreende.” (Saraiva, 1993, p.169) Mais adiante, em seu ensaio, ela afirma que

“ainda que não declare, Aires compartilha da concepção metafórica já expressa por Brás Cubas e Dom Casmurro, de que o mundo é um livro a ser lido, concepção que o leva a enfatizar a legibilidade dos indivíduos” (Saraiva, 1993, p.176).

Portanto: é essa abertura ou flexibilidade para ser observador e leitor do mundo que possibilitam ao Conselheiro assumir um posicionamento distanciado e crítico, traço muito mais marcante na narrativa do que as sensações de abatimento ou derrota que em alguns momentos podem estar sugeridas.

Assim, uma afirmação como “é através da escrita do *Memorial* que Aires experimenta o dilaceramento, a perda do eu, promulgada pelo passado já consumido pela vida e irrecuperável diante do inexistente futuro” (Saraiva, 1993, p.169) pode reinstalar a Autora naquela linguagem crítica cúmplice com os estereótipos acerca dessa obra machadiana. Por outro lado, o aparelhamento teórico e a sensibilidade crítica da Autora impedem o reducionismo de sua visão. Nesse sentido, ressalte-se seu interesse em analisar recursos de que Machado se vale para a composição do *Memorial*, como é o caso, por exemplo, da epígrafe no início da narrativa __ aspecto pouco ou mal observado pelos críticos.

A epígrafe, composta por duas cantigas medievais, uma de amor e uma de amigo, apresenta, segundo a perspectiva da Autora, funções e significados distintos dos abordados por Delson Gonçalves Ferreira em seu artigo “As duas epígrafes do *Memorial de Aires*”, texto que já foi objeto de discussão neste trabalho.



Para Juracy, as cantigas não podem ser lidas ou interpretadas como se portadoras de significados atrelados ao autor da obra, como imaginou Ferreira, mas ao contrário, têm, na própria narrativa machadiana, a justificativa para os sentidos que sugerem. As cantigas anunciariam a progressão dos episódios e instaurariam o tema dominante da narrativa que, segundo ela, é a separação. As epígrafes atuam como uma espécie de voz do “interpretante Aires, a quem cabe elucidar os sentimentos de Fidélia” (Saraiva, 1993, p.156).

Essa “profecia” a que a Autora se refere estaria ligada, conforme sua análise, à idéia da inevitabilidade da separação, que é, mais uma vez, vista como um fator determinado pelo ciclo biológico e muito presente no *Memorial de Aires*. Interessante seria analisar, a partir dessa sobreposição dos textos medievais ao texto moderno de Machado, como se articula tal intertextualidade à luz, não apenas de conceitos teóricos que buscam explicar esse procedimento literário, mas também de outros procedimentos internos à construção da própria narrativa machadiana. Não foi esse o objetivo da Autora, mas suas colocações apontam para um instigante caminho de análise a ser percorrido pela crítica.

Também cumpre destacar no texto de Juracy Saraiva sua preocupação em focalizar a estratégia composicional do *Memorial de Aires*, concentrando-se na questão do gênero memorialístico. Sobre isso a ensaísta dirá que “determinando o contrato de produção e recepção, tal princípio orienta, quanto ao gênero memorialístico, a escolha da forma de diário íntimo, em que se reproduz um procedimento de escrita ligado ao verídico – embora o diário seja fictício- e em que se imprime à linguagem, artificialmente elaborada, o registro coloquial. A ele se ajusta a presença do narrador mentiroso, que, pondo-se a descoberto, alicia o leitor, que se compromete, então, com o caráter dual do relato e finge aceitar a mentira como verdade”. (Saraiva, 1993, p. 211)

Ora, digamos que esse contrato criado por Machado, acentuando a própria tática ficcional posta em jogo pelas memórias, acaba, mais uma vez, por atender ao projeto percorrido pelo autor ao longo de sua produção: o “contrato” estratégico firmado com o leitor, que não tem diante de si um texto sereno ou resolvido esteticamente, mas, muito ao contrário, uma narrativa que o desafia ao encenar jogos de fingimento.



Segundo ela, ainda, Machado recorre a um narrador que interliga a explicação das circunstâncias pessoais e alheias à interpretação de outros textos literários. Assim, Aires encontraria a solução para os impasses pessoais e para o desvendamento do comportamento das pessoas que fariam parte de seu cotidiano em um processo de decodificação de Goethe, Shelley e Thackeray. Neste ponto, o trabalho de Juracy Saraiva se liga ao de Gilberto Passos, que comentaremos a seguir, no qual a intertextualidade desponta como aspecto central.

Por outro lado, Juracy acredita que algumas relações semânticas sugeridas são ignoradas ou percebidas pelo narrador machadiano de forma errônea. O nome Tristão sugeriria vínculos ou afinidades com a ópera wagneriana e a lenda bretã, fato que Aires não cita em seu *Memorial*, uma vez que “lida com as restrições de seu conhecimento” (Saraiva, 1993, p.213). Trata-se de uma questão complexa, que envolve o jogo entre ficção e realidade, o compromisso com o verossímil do caráter memorialístico e o diálogo com a matéria literária trazida pelas referências e citações, enfim, entre a concepção mimética e a natureza ficcional. Logo: trata-se, mais uma vez, de artifícios engendrados pelo escritor para compor um diário marcado por uma natureza paradoxal. O resultado disso é que, para se compreender tal narrativa singular deveria se formar um pacto entre autor e leitor empírico, ficando o último com o papel de preencher as referências metaficcionais que fogem do conhecimento do narrador. A existência de uma personagem cujo nome é Tristão e sua possível ligação com *Tristão e Isolda* ou qualquer paralelo que possa ser traçado com a ópera de Wagner não cabem ao narrador serem feitos, mas sim ao leitor.

Como se vê, a Autora percorre o texto machadiano com uma leitura atenta e exigente, não conformada a aspectos convencionalizados pela crítica. Sua densa e dialética argumentação mergulha em procedimentos estruturais que acabam ganhando novos sentidos justamente porque perspectivados à luz da própria dinâmica estrutural que os engendrou. O maior mérito de seu trabalho está em que, ao invés de equacionar de maneira esquemática para elucidar com explicações esclarecedoras, há o intuito de ressaltar as ambigüidades e jogos tensionais criados por Machado (via Aires), iluminando-os como procedimentos. Desse modo, resulta uma crítica de que estão totalmente



ausentes impressões sobre o texto, até porque essa leitura do *Memorial* se realiza apoiada num aparato de concepções teóricas sobre a matéria ficcional, o que acabou por render comentários interessantes e úteis sobre a obra.

4. 10. As fontes francesas no *Memorial* e a literatura comparada na crítica de Gilberto Pinheiro Passos

A crítica genética, diferentemente de outros métodos ou caminhos apresentados anteriormente, é uma “ciência jovem”, nascida na modernidade, portanto, com uma recentíssima história de uns vinte anos, conforme reconhece Pierre-Marc de Biasi no capítulo “La critique génétique” da obra de Bergez (1990). Interrogando-se sobre “o segredo de fabricação” do texto literário, sua metodologia apoia-se fundamentalmente no estudo das fontes e dos manuscritos como instrumentos para a interpretação da obra. O campo de estudos genéticos contempla, assim, questões vinculadas à dinâmica do processo textual, à gênese da escrita, aos procedimentos formais para o estabelecimento dos textos, etc. Nesse sentido, a considerarmos esse instrumentos operatórios da crítica genética, ela recupera ou é herdeira de uma antiga tradição ou ciência textual, a filologia ou edótica, direcionada para o mesmo enfoque. Não cabe, aqui, discutirmos em que medida elas se aproximam ou como se dá a revitalização desse antigo caminho crítico, pois isso é matéria para outro trabalho.

Importa-nos salientar, por ora, que o estudo genético acabou retomando, porém para rebater, a antiga crítica das fontes ou influências. Remontar às origens do processo de criação literária, examinando-se o papel das citações e transcrições é perceber que a influência não é um dado pré-existente ao texto, mas é uma realidade dinâmica trabalhada internamente pela escrita, que joga com suas possibilidades de feitura, até para desmitificar a própria influência. Ou mostrá-la sob novos ângulos de leitura.

Entretanto, é preciso fazer uma distinção entre o trabalho de uma genética poética instaurada pelo próprio texto literário e o trabalho de uma crítica genética que toma o texto para analisá-lo. É então que os problemas podem surgir.



Como metodologia, o impasse que se cria para a crítica genética é que, muitas vezes, remontar às fontes acaba levando o pesquisador a outras fontes, numa descoberta interminável de influências, que confundem e fazem, em certo momento, muitas coisas se parecerem, gerando, assim, uma enorme confusão e pouca ajuda na compreensão do texto literário. Segundo Leyla Perrone-Moisés, essa marcha à ré na literatura tem ainda um outro inconveniente, que é o de abrir a cada instante espaço para pistas falsas, que desnorream o crítico em aproximações duvidosas. (Perrone-Moisés, 1973, p. 79)

Não se pode considerar a obra de Gilberto Pinheiro Passos, *As sugestões do Conselheiro*: a França em Machado de Assis, publicada em 1996, como exemplo de crítica genética. Entretanto, suas preocupações centrais (citações, busca de fontes, influências, intertextualidade) não afastam totalmente o Autor dessa vertente; digamos que seu ensaio, ao se situar na área da literatura comparada, acaba por manter afinidade com questões de natureza genética.

Gilberto Pinheiro Passos expõe a seu leitor uma árdua e vasta pesquisa realizada em torno das citações que o narrador do *Memorial de Aires* registra em suas anotações, mostrando-nos que este, além de se destacar pela acuidade com que lida com o íntimo das pessoas à sua volta, vale-se também de toda uma tradição literária que envolve Goethe, Mérimée, Victor Hugo, Shelley dentre muitos outros, realizando, assim, verdadeiros diálogos intertextuais.

Além de render bons e interessantes frutos, o trabalho de Gilberto Passos mostra lucidez por parte do seu Autor, que lida de forma cuidadosa com o traço intertextual na última obra de Machado. Como característica própria das obras machadianas, a intertextualidade mostra-se fundamental para uma leitura atenta ao tecido composicional da narrativa e é justamente neste ponto que a obra do ensaísta auxilia o leitor; ela o ajuda a desvendar um pouco dessa narrativa submersa nos simples e enganosos fatos do dia-a-dia que Aires registra em seu diário.

As fontes das citações de que Aires se vale em seu jogo narrativo são perseguidas por Gilberto Passos em uma infatigável busca por dados que, antes de serem meros registros quantitativos e classificatórios, são trabalhados para descortinar



significados impossíveis de serem detectados a uma primeira leitura da obra. O que o Autor nos mostra é que o arsenal literário de literaturas estrangeiras de que Machado se apropria na composição de sua obra é fonte de sentidos inesperados e servem como dados indicadores de caminhos de leitura.

Os objetivos do Autor são por ele mesmo definidos como o de estudar “o conjunto de elementos de origem francesa (citações e referências), colocadas com tanta frequência à nossa disposição e atuantes não só na plasmação da personagem, seus atos, fatos de que participa e o círculo que costuma freqüentar, mas também em sua corporificação enquanto narrador” (Passos, 1996, p.10). O papel que o Autor se atribui é o de buscar o espectro histórico-literário e o traço ideológico presente na relação intertextual.

O Autor acredita, e não poderíamos deixar de concordar com ele neste ponto, que não existe gratuidade na intertextualidade presente na obra, pois ela constitui a marca de uma integração complexa, crítica e por vezes paradoxal entre culturas.

Como seu ensaio situa-se no campo da literatura comparada, dele não está ausente uma rediscussão de questões ligadas a essa área de estudos. No primeiro capítulo de seu livro, Gilberto Passos retoma “o velho tema das fontes – um dos pilares da literatura comparada” (Passos, 1996, p. 12), associando-o a outros conceitos como o processo de intertextualidade (Julia Kristeva e Bakhtin) e a representação cultural. Os outros capítulos de sua obra fazem a análise gravitar em torno de cinco eixos temáticos para o desenvolvimento de suas considerações sobre *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*: amor, política, tempo, vida à francesa e metalinguagem.

A figura de Aires enquanto personagem é um dado composicional que se revela fundamental para o Autor dar andamento a seu estudo. Segundo ele, o interesse do narrador por figuras alheias, assim como as observações e comentários que tece sobre os mesmos, são fruto de uma motivação que vai além da mera condição de homem solitário. Ao narrador interessa auscultar as personagens circundantes, não apenas para registrar opiniões em seu memorial, mas também flagrar o acme das mudanças ocorridas no país em um período representativo de nossa história. Aliás, o Autor observa que isto só é possível a alguém que cumpre, no papel de aposentado solitário, a tarefa de um espectador que



sabe contentar a todos, uma vez que tem tédio a controvérsias e se revela um mediador por natureza.

Segundo Gilberto, Aires possui uma força centrípeta capaz de fazer confluir para sua escritura um Brasil em mudança, não visto e representado do ângulo dos grandes agentes sociais, uma vez que nenhuma personagem tem papel direto nos acontecimentos da nação, mas a partir da representação simbólica das relações afetivas que, “embora específicas, não são autônomas, pois se vinculam às novas e velhas relações sociais presentes na obra” (Passos, 1996, p.17) Escrever sobre si e os que o cercam seria uma forma de representar o Brasil.

A forma diário da obra é outro dado composicional que chama a atenção do Autor; “sutil e plena de véus encobridores” (Passos, 1996, p.18), é uma obra em que a tessitura escritural chama atenção do leitor a cada momento. Obra de caráter vago que desnorteia o leitor acostumado ao padrão linear, informativo, da trama de cunho realista-naturalista.

O objetivo maior do Autor é, segundo ele mesmo, ligar o *Memorial de Aires* ao elemento francês, buscando-o na sua fonte, identificando-o em toda sua extensão e refazendo o caminho de sua relação criativa com o texto brasileiro. Isso se faz necessário, segundo ele, porque o Conselheiro fica às voltas com suas reminiscências literárias, obrigando o leitor a acompanhar estimulantes passeios literários.

Gilberto destaca que seu objetivo é “revelar quanto de sentido _até agora ignorado, negligenciado ou subestimado_ pode ser acrescentado ao conhecimento de *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*” (Passos, 1996, p.21) através do estudo das fontes.

Não poderíamos deixar de concordar com o Autor quando chama a atenção para o fato de haver um sentido negligenciado e ignorado no *Memorial de Aires*. Aliás, nosso trabalho vem discutindo esse aspecto ao longo de sua trajetória. Pode o *Memorial* ser resumido àquela visão simplista e redutora que muitos críticos, principalmente os que se situam temporalmente no início do século XX, insistiam em afirmar? Ao longo de nosso percurso de leitura temos tido a oportunidade de comprovar que não, que a última obra machadiana traz um conteúdo latente ignorado por muitos, mas pronto para ser desvendado por uma leitura mais cuidadosa e sensível. Neste aspecto



o trabalho desenvolvido por Passos nos parece iluminador, uma vez que consegue revelar um universo textual invisível a muitos.

Por outro lado, trata-se de um ensaio envolvido por uma certa obsessão em torno do elemento francês presente no *Memorial de Aires*. Observando as citações que o crítico ressalta em seu trabalho, percebemos que Aires se vale, dentre outros autores, da literatura alemã, citando Goethe e Bürger, da literatura inglesa, citando Shelley, autores italianos, como Dante, textos portugueses, como as cantigas trovadorescas, e da literatura francesa com Musset e Madame de Sévigné. Não nos parece que o elemento francês ocupe um lugar tão marcante a ponto de o crítico elegê-lo como seu objeto de estudo. Qualquer presença do francês no *Memorial* se configura como um motivo fundamental para que Gilberto Passos faça dela fonte inesgotável de referência e relações muitas vezes não tão claras para o leitor, como parecem ser para o próprio ensaísta. Como afirma: “Interesses políticos norteiam a vida dos Grignan na região da Provença, governada pelo conde. Interesses políticos nortearão a vida de Tristão, Fidélia, Aguiar e Carmo e os separarão, o que confere igualmente uma característica de índice ao elemento intertextual em jogo.” (Passos, 1996, p.60) Mas, justamente por funcionar como índice é que o elemento intertextual não pode ser posto, assim, lado a lado com a fonte, estabelecendo-se paralelismos que na obra não se concretizam. A concretização só se dá pelo viés crítico, que projeta as relações e as ilumina mas não pode estabelecê-las. A nosso ver, a relação intertextual que existe com o *Fausto* de Goethe ou mesmo com as cantigas trovadorescas portuguesas revela-se mais significativa do que com as citações francesas.

Se o propósito maior de Gilberto é se deter nas inúmeras relações intertextuais, ao longo de sua tese, não pretendemos analisá-las todas aqui, pois nossa dissertação tem um objetivo que ultrapassa esse recorte para percorrer também outros caminhos. Entretanto, é necessário nos determos em algumas das citações a fim de discutí-las.

A cena inicial do *Memorial de Aires*, objeto de observações variadas advindas de inúmeros estudiosos que discutiram essa obra, também é objeto da atenção do Autor. Na cena, de que Gilberto se vale para destacar o que chama de nó da narrativa, Aires vai visitar o jazigo de sua família com sua irmã Rita e se detém na observação de



fatos aparentemente comuns a um cemitério, mas que se mostram repletos de elementos extremamente significativos. Destaca-se, por exemplo, o registro em seu diário da presença, no local, de inúmeras estátuas, o que, para o ensaísta, é sintomático da imobilidade, característica própria de seu estado, estátuas sobre jazigos, numa clara representação do extinto, do morto. A cena, no entanto, salienta o Autor, é contaminada pelo movimento de pássaros que se buscavam, dando vida ao quadro, numa flagrante oposição às estátuas inertes. Em meio a esse contexto, o narrador se dá conta da presença de Fidélia, que se encontrava no cemitério visitando o túmulo do marido. A conclusão do Autor é a de que o papel de Fidélia seria, assim, o de relativizadora da morte, ocupando, dessa maneira, uma posição antitética à de Rita. Aires nos conta, ainda quando narra a cena inicial, que a irmã colocou uma mecha de seus cabelos ainda negros _representação simbólica de seu próprio corpo jovem_ no caixão do marido, marcando, assim, seu aprisionamento simbólico à sua morte. A juventude de Rita fica com o marido morto enquanto ela guarda para si a decadência física.

A partir daí, Gilberto se dedica a discutir o tema de Fausto com relação a essa atitude da personagem. Para ele, a irmã de Aires seria a representação da Gretchen da obra alemã, justificando tal correspondência pelo fato de Rita ser o diminutivo de Margarida, termo em português que traduziria Gretchen. Vítima da falsa mocidade de Fausto, Rita ocuparia o que o Autor chama de papel oposto e, ao mesmo tempo, tangencial, ao tema. Segundo ele, Rita “rejuvenesce, metaforicamente, o marido, não só por consignar-lhe _ metonimicamente _ seu corpo, para sempre moço, como também por impedir, graças à lavagem do túmulo, que sua morte date de muito tempo. Preservando-a do envelhecimento e desafiando a morte, a oferenda torna-se agente singular do tema fãustico”. (Passos, 1996, p.34) O devotamento de Rita ao passado, que a personagem quer que seja de véspera e não longínquo, enche-a de juventude, o que possibilitaria tornar o narrador mais jovem também, permitindo a Aires sonhar e poder transmitir ao leitor suas quimeras, repletas de recordações literárias. Segundo Gilberto Passos, ainda, Aires, leitor confesso de Fausto, encontra-se “remoçado e pronto para encarnar, ainda que pálida e simuladamente seu papel”. (Passos, 1996, p.34)



A relação entre o texto de Goethe e o machadiano é pertinente, mas neste momento da leitura do texto de Gilberto Passos nos vemos obrigados a questionar se seria de fato plausível relacionar ambas as obras e personagens a este ponto e até onde a obra alemã e o *Memorial de Aires* de fato dialogam.

Uma das grandes questões que circundam as ciências humanas talvez seja a dificuldade de se comprovarem com exatidão os fatos e hipóteses e talvez estejamos nos defrontando aqui com uma situação típica de quem lida com a área. Caímos numa espécie de “impressionismo sofisticado”, um impressionismo que não se compara às simples impressões que, como vimos, alguns críticos, principalmente os que estabeleciam relações frágeis entre o texto literário e a vida do autor, manifestavam. Agora estamos diante de concepções mais elaboradas, dotadas de um notável apuro intelectual que, ao mesmo tempo em que abrem novos caminhos de leitura, levam-nos a um questionamento sobre sua plausibilidade. Acreditamos que, embora o trabalho de Gilberto Passos seja de notável erudição, nem sempre as relações mostradas atendem a um caminho natural de construção ou motivação internas; antes, parecem fruto de uma intelectualização que força sua percepção para construí-las.

Mais clara é a relação que Gilberto Passos estabelece entre o que chama de força motriz da última obra machadiana vista à luz da obra alemã. O Autor acredita que o convívio com os mortos seja uma das forças impulsionadoras do *Memorial de Aires*. Segundo o ensaísta, paralelamente à visão cientificista expressa pelo Conselheiro, a dialética indivíduo X espécie repropõe, à luz do poema alemão, a luta entre o apego à vida (representado na primeira cena do romance por pássaros e seus ruídos e movimentação e, no poema alemão, pelo aspecto físico inicial da miragem, qual seja, a do amante que convida Lénore para uma viagem amorosa) e a devoção à morte, representada no *Memorial de Aires* por túmulos e imobilidade e, no poema de Goethe, pela invocação feita a Lénore. A conclusão do estudioso é de que na última obra machadiana a vida vence a morte, graças a seus “direitos imprescritíveis”. Haveria, segundo ele, uma vitória da vida sobre a velhice.

Se não estamos enganados em nosso juízo acerca da obra de Gilberto Passos, esta parece sugerir que a crítica de fontes em que o autor se apóia difere da visão



da tradicional crítica de fontes, como a de Astrojildo Pereira, por exemplo, comentado (e criticado) pelo ensaísta (Passos, 1996, p.88-91). Os limites apontados por Gilberto Passos dizem respeito à metodologia utilizada por esse tipo de crítica: “busca-se identificar o texto de origem da citação em seguida passa-se ao cotejo puro e simples, no qual deve prevalecer o sentido original imposto pela obra estrangeira” (Passos, 1996, p.89). Na verdade, porém, se esse intuito meramente descritivo ou constatativo não está presente no ensaio de Gilberto Passos, uma certa reverência ou respeito pela tradição francesa não estão ausentes de seu texto.

Já mais no final de seu ensaio, as considerações que o Autor tece a respeito da obra e seu aspecto composicional são extremamente interessantes, pois se centram na questão da metalinguagem. Segundo ele, o comentário metalingüístico é uma das tônicas do *Memorial de Aires*, “surgindo não apenas como colocação em suspenso do fio da trama, mas também como provocação ao leitor médio, além de se constituir fonte constante de indagação do narrador quanto aos limites do ato de contar uma história, sua organização interna e consistência no que diz respeito à verossimilhança”. (Passos, 1996, p.127)

A oposição entre realidade e ficção encontra seu aval na forma do diário íntimo, onde fatos e comentários estão registrados, supondo-se que o narrador não tenha outra fonte de informação, salvo o cotidiano que se descortina frente a seus olhos, e sua memória, que se verte ao passado e à história literária. Segundo o Autor, a relação intertextual acentua o triplo caráter da *representação* do país, aspecto central por ele analisado: a do Brasil no exterior (diplomática), a do Brasil no interior (trama do romance) e a do ato de escrever (metalinguagem). Trata-se, sem dúvida, de um ponto instigante levantado pela análise de Gilberto Passos. A intertextualidade, assim, passa a desempenhar uma função mais ampla, adquirindo sentidos para além do intuito meramente ilustrativo ou citacional. Ela passa a configurar a posição histórico-cultural do Brasil em relação (em diálogo) com vários espaços, internos e externos.

Podemos dizer, desse modo, que a intertextualidade enquanto metodologia crítica promoveu uma abertura no estudo da tematização, conferindo-lhe nova roupagem, justamente por se fazer como procedimento formal. Por meio do jogo intertextual, não são



os temas ou referências em si mesmos que se destacam, mas o olhar crítico-criativo que os entretece para adquirirem novas significações e funções. Não mais a sacralização de certos conteúdos ou temas considerados em sua essencialidade e universalidade (atitude própria da crítica temática tradicional), mas o tratamento crítico, por vezes irônico, desses conteúdos ou fontes trazidos para a ficção.

Segundo o Autor, o papel conferido às reflexões do narrador, em *Memorial*, revela-se ambíguo e, por isso mesmo, elas atuam no sentido inverso ao famoso pensamento de Buffon (sempre a referência francesa...), segundo o qual “o estilo é o homem”. Conforme demonstra Gilberto Passos, “o estilo representa o homem, de modo integral e profundo, porque os véus encobridores necessitam fazer-se presentes a todo momento (...)” (Passos, 1996, p. 34). Nesse caso, a relação com o leitor torna-se mais “cruel”, segundo o crítico, pois o destinatário, um tanto desnorteado, é solicitado a participar da (re)construção desse texto que acentua o próprio fazer literário. Portanto, “o leitor deve buscar compreender o imo da obra, sem, no entanto, abandonar o pacto ficcional. Precisa entender as citações e alusões, a cada instante, num jogo frutífero feito de partes díspares a desenhar um todo: o elemento estrangeiro está lá, formando um festival de ficções que se entrecruzam e ficam em suspenso, cabendo ao narrador a palavra final sobre sua significação.” (Passos, 1996, p.134-135)

Segundo Passos, Aires faz uma opção pela sugestão e é esse traço que faz com que sua representação do Brasil se tinja de obliquidade; no ato ficcional exercido por ele se cruzam atividade diplomática, retrato e encenação. O autor destaca a importância das mediações nesse texto machadiano; afinal, para compor seu texto, Aires se vale do intertexto, apontando sempre o código literário que nos hipnotiza com o simulacro, uma vez que trabalha com a transformação da imitação (Passos, 1996, p.161).

Lendo as observações finais do ensaio de Gilberto Passos, nos damos conta de que seu percurso crítico apresenta uma coerência e uma consistência inquestionáveis. Entretanto, justamente por força dessa mesma coerência e pela perseguição obsessiva de um propósito a ser defendido, os riscos são inevitáveis, e existem. Podemos indagar, por exemplo, se a “escritura” de Aires teria realmente como uma de suas mais instigantes facetas, como afirma o crítico, “as sugestões de leituras



estrangeiras próprias ao seu Brasil representado”(Passos, 1996, p. 165). Não é uma hipótese para ser descartada, certamente, mas deve ser colocada numa perspectiva que saiba relativizar suas próprias possibilidades investigativas. É o que nos parece mais ponderado (diplomático?) como caminho de leitura crítica.



III. A chegada do percurso: considerações finais

Ao final deste percurso de leitura e discussão sobre os textos que compõem a fortuna crítica acerca do *Memorial de Aires*, parece se configurar, a nós leitores, uma imagem. As diversas leituras acerca da última obra machadiana parecem atuar como fios que se urdem em um tecido crítico que, contrário aos efeitos causados pelo tempo, adquiriram cores e contornos mais definidos e de maior intensidade no transcorrer dos anos.

É como se a fragilidade dos primeiros estudos, marcados ainda por uma costura incerta e tortuosa do ponto de vista crítico e por lacunas ou “buracos” na malha da conceituação teórica, fosse ganhando consistência ao longo da história literária, até atingir maturidade e consciência no trato com o objeto.

A crítica feita sob os moldes biográfico, temático e impressionista parece pálida frente à riqueza do texto machadiano desvendada pelas leituras que se apoiam em tendências mais modernas da crítica. A questão não está, como poderia dar a entender, na não-modernidade do viés crítico em vigor até mais ou menos os anos 60, porque, mesmo se respeitando os postulados metodológicos vigentes na crítica de então, o que “incomoda” o leitor, nesses ensaios, é a insensibilidade para perceber a obra de Machado como objeto artístico, dotado de autonomia estética. Estando a serviço de alguma causa _biográfica ou histórica_, na ótica dessa visada crítica, a obra sempre é considerada como produto de e, conseqüentemente, inserida na teoria do reflexo, segundo a concepção de que a literatura é “invenção” de uma realidade anterior e exterior a ela, sendo determinada por fatores externos. Contrariamente à “invenção da literatura”, o que cabe ao crítico perceber é a “literatura de invenção”, para usarmos as expressões de E.M. de Melo e Castro (1984). Para este ensaísta e poeta português, esta última se caracteriza pela atenção dada ao pólo inventivo ou constitutivo em detrimento do pólo mimético, característico do jogo de reflexos planos entre literatura e realidade. As tendências que se apoiam em conceitos estruturalistas e formalistas, considerando o texto como fonte



primordial de elementos para sua própria leitura, nos apontam caminhos de leitura inimagináveis em um contexto especulativo e ingênuo.

Outro aspecto a ser ressaltado em relação aos primeiros textos críticos sobre o *Memorial*, para além de sua fragilidade como posicionamento crítico, é o tipo de linguagem presente nesses ensaios. Muitos estão marcados por uma passionalidade ou uma tonalidade subjetiva herdeira, ainda, de traços românticos e simbolistas para falar sobre o objeto. Sabemos que se trata de marcas relacionadas a um tempo ou, talvez, a um “espírito de época”, por isso não pretendemos destruí-las, obviamente. Enquanto registro de um momento histórico literário, tais textos funcionam como marcos, o que não significa reverenciá-los ou tomá-los como modelo. Significa, isto sim, considerá-los como documentos que nos permitem perceber os contrastes existentes no caminho crítico, tanto mais intensos quanto mais nos voltamos a essas origens.

Enquanto alguns críticos viam o texto machadiano como enfadonho, “conversa de velho” e um mero pretexto para o personagem-narrador embarcar em barcas, lembrar o passado e viajar em busca da esposa falecida, outros descortinaram significados até então ignorados e revelaram uma narrativa latente à espera de alguém, ou de princípios críticos, que dessem conta de seu discurso não tão monótono nem sereno quanto parece. Por esse motivo, percebemos a coexistência na fortuna crítica de opiniões que podem confundir um leitor menos avisado. Se, por exemplo, Mário Matos afirma com convicção que Fidélia é uma viúva presa à sua viuvez, por outro lado, Alfredo Bosi e José Paulo Paes nos mostram que, desde as primeiras cenas narrativas, é possível percebermos que a moça não se mostra tão avessa à vida quanto uma primeira leitura pode deixar transparecer. As conclusões de críticos como Bosi, Paes e Juracy Saraiva se baseiam em índices extremamente reveladores que passam totalmente despercebidos a um crítico que se limita ao nível superficial da narrativa.

Se traçarmos um paralelo entre as diferentes correntes críticas e as funções da linguagem definidas por Roman Jakobson, proposta desenvolvida por Leyla Perrone-Moisés (1973), com a qual compactuamos e retomamos aqui para arrematar nossas reflexões, perceberemos que as críticas biográfica, temática, impressionista e genética mostraram insuficiências, uma vez que erraram o objeto de estudo.



Remetendo-nos a Roman Jakobson e recuperando suas postulações sobre a função poética, dominante na literatura, o enfoque da mensagem por ela própria não só acentua a literariedade da mensagem verbal, como o teórico postula, mas, principalmente, destaca um novo modo de olhar para esse objeto, tomado na sua singularidade. Portanto: densidade da mensagem, como construção artística, densidade da leitura, como discurso crítico. Perceber a densidade e a opacidade da linguagem literária é, afinal de contas, perceber o modo poético de estruturação do signo artístico. E no caso de nosso objeto de discussão, é a trama instaurada pelo processo enunciativo e compositivo do *Memorial* que adquire uma “função poética” e merece ser examinada. Mesmo que a aparência dessa matéria ficcional encubra a complexidade, é preciso desvelá-la. Mas não é isso que a crítica tradicional faz com esse romance. Ora, a corrente biográfica está centrada no emissor, confundido com o autor do *Memorial de Aires* como se fossem uma só entidade. A crítica impressionista é centrada no receptor, ou seja, no próprio crítico, enaltecendo seus juízos de valor, opiniões e especulações evasivas.

Esse desvio do foco de atenção para outros elementos do processo de comunicação traz como consequência a perda do próprio objeto literário, que é tratado como se fosse um vidro cuja transparência lançasse o olhar para além desse objeto. Ao contrário, o que a experiência crítica nos ensina é ver o texto literário como objeto refratário a essa transposição do olhar, justamente porque nos obriga a parar em sua espessura. Essa parada ou permanência no objeto é o que realmente permite iluminar as suas zonas de sombreamento e a invisibilidade tramada pelo jogo da ficcionalidade em seu funcionamento artístico; aqui retomamos as idéias de Blanchot sobre a obra literária, conforme discutimos anteriormente.

O olhar da transparência, que é o que não nos interessa, é aquele que só consegue enxergar na última obra de Machado elementos como serenidade, reconciliação, plenitude, apatia e envelhecimento. É como se o *Memorial* sintetizasse uma vida e uma concepção de escrita literária conformadas com e em seus limites. É esse o olhar da crítica conservadora, apegada à evidência de verdades ou pressupostos arqui-sabidos e transformados em chavões. Por outro lado, o olhar que enfrenta o modo esquivo e dissimulado com que o objeto literário tece as armadilhas de sua construção, esse sim não



se satisfaz com a transparência enganosa. É o que vimos em posturas críticas abertas a esse tipo de perspectiva.

Vimos que a maioria dos críticos não deu conta de abraçar o todo da obra, justamente porque preocupados com elementos exteriores a ela ou porque limitados a aspectos evidentes de sua estrutura, não ultrapassando o nível denotado do discurso.

A tendência ao impressionismo crítico abriu uma brecha para exposições calcadas em falácias ou equívocos acerca do objeto literário, redundando em superficialidade e reducionismo e evidenciando uma nítida influência de valores pessoais nas considerações acerca do *Memorial*. A mediação necessária entre os valores pessoais do crítico e as considerações teóricas que tece sobre a ficção machadiana é inexistente. O *Memorial* é visto e tratado como uma extensão da própria vida de Machado e um registro de acontecimentos relativos à sua própria experiência de vida. É o que faz a crítica biográfica, que peca ao basear suas afirmações em acontecimentos da vida do escritor, acontecimentos, muitas vezes, inclusive, de veracidade duvidosa.

Tratar o texto literário dessa maneira leva, também, a uma redundância “enfadonha” e monótona, a uma “conversa de velho” (aproveitando as expressões que certos críticos usam para caracterizar o *Memorial*), transformando o discurso crítico (e não a obra de Machado) numa mesmice conservadora. Isso explica, por exemplo, por que nossos comentários aos primeiros ensaios recolhidos neste percurso pela crítica foram reduzidos. É que fica difícil extrair desses estudos algo aproveitável em termos de inovação da percepção crítica e, como eles se repetem quanto às idéias apresentadas, sentimos que nossa leitura fica a rondar o círculo vicioso das impressões dos autores. Por outro lado, em relação aos estudos mais modernos, nosso posicionamento cedeu à tentação de dialogarmos com as colocações críticas, desenvolvendo com maior consistência nossos comentários.

Sabemos que hoje há, no meio crítico, um movimento de resgate das matrizes biográficas como caminho de leitura da obra literária, com o intuito de mostrar a confluência das duas realidades. Entretanto, esse “biografismo” analisado por algumas linhas do atual discurso crítico está distante da ingenuidade da visão reducionista presente em outros estudos de natureza biográfica, até por conta do próprio percurso da crítica



literária e do desenvolvimento das teorias acerca da literatura. Não foi nosso objetivo discutir essas diferenças de procedimento da crítica biográfica, ontem e hoje, o que é assunto para outro trabalho. O que cumpre salientar, para concluir tal questão, é que a relação vida/obra ganhou, na consciência crítica pós-moderna, uma configuração outra, na qual não há lugar para determinismos ou reflexos lineares e sim uma projeção densa da ficcionalização que opera mutuamente, agenciando sentidos ambíguos tanto para uma quanto para outra realidade.

A crítica temática, muito embora se mostre diferenciada das duas discutidas anteriormente, uma vez que busca discutir conteúdos realmente presentes na obra de ficção, parece não dar conta da densidade do texto machadiano. Isto se deve, possivelmente, ao fato de a obra de Machado discutir uma pluralidade de temas e uma leitura que tente eleger apenas um como capaz de sintetizar a obra acaba mostrando-se inconsistente. Outro malefício da crítica temática é que a obsessiva procura pelo quê a obra diz, ou pela recorrência de “temas obsedantes”, não apenas desconsidera o percurso do discurso para construir os possíveis sentidos desse dizer (o que significa ignorar a natureza do procedimento ficcional), como também supervaloriza significados extremamente abrangentes e genéricos que não dão conta da especificidade da obra.

A pluralidade de temas discutidos por Machado e seu estilo denso de escrita são determinantes para o direcionamento de qualquer leitura acerca de sua obra. Uma leitura que se baseie em elementos pessoais da vida do próprio escritor e concepções preconcebidas acerca da própria vida do crítico se revelam fadadas ao insucesso.

O texto machadiano é tecido com cuidado extremo, os termos, como vimos, revelam-se fontes de sentido não imagináveis em um primeiro momento, tudo é elaborado com muito cuidado e assim deve ser uma crítica que lide com o *Memorial*, uma crítica cuidadosa. As malhas do discurso mostram-se à disposição do crítico para apreciação e o leitor que não estiver preparado para destrançar os fios desse tecido ficará enredado como vítima da convenção.

Reconhecemos que nossa voz crítica, em muitos momentos, pode ter acentuado seu tom pessoal, sobrepondo-se às outras vozes com que dialogamos neste percurso intertextual. Parece flagrante uma certa condescendência para com os críticos



mais modernos em contraste com um rigor em relação aos mais antigos. Entretanto, como afirmamos um pouco mais acima, é difícil mantermos o espírito atenuado diante de posturas críticas discutíveis, não mais sustentáveis para o olhar atual.

Sabemos que o intuito de percorrer a fortuna crítica de um autor como Machado de Assis pode parecer ambicioso e, por isso, perigoso. Mais ainda quando a obra escolhida como objeto é o *Memorial de Aires*, diante da qual a crítica parece ter recolhido suas garras ou não as ter afiado muito bem para capturá-la. Mesmo assim, nos dispusemos a buscar o material disponível para analisá-lo, ainda que nossa análise não tenha despontado tanto quanto gostaríamos. Nesse sentido, nossa inquietação permanece, pois não nos sentimos reconciliados ou apaziguados diante de uma resolução crítica que teria chegado a bom termo, serena e madura. Não, assim como o velho Machado do *Memorial*, em matéria literária não há nenhum porto seguro ou conformação.



IV. Referências Bibliográficas

1. Do Autor

ASSIS, M. *Memorial de Aires*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ática, 1976.

2. Sobre o *Memorial de Aires*

BOSI, A. Uma figura machadiana. In: Bosi et al. *Esboço de figura*. São Paulo: Duas cidades, 1979.

CAMPOS, I. F. A filosofia de vida na idade senil em *Memorial de Aires*. *Sedes Sapientie*, São Paulo, v.16, p. 219-229, 1958/1959.

FIORIN, J. L. As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário. *Alfa*, São Paulo, v. 32, p. 53-67, 1988.

GLEDSON, J. The last betrayal of Machado de Assis: *Memorial de Aires*. *Portuguese Studies*, London, p. 121-150, 1985.

GOMES, E. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.

GONÇALVES, D. F. As duas epígrafes do *Memorial de Aires*. *Suplemento literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p.6, 15 May 1976.

MOREIRA DE SÁ, M.P. Aires entre Flora e Fidélia. *Colóquio de Letras*, Lisboa, v. 121-122, p. 74-83, July-Dec 1991.



MATOS, M. *Memorial de Aires*. In: _____. Machado de Assis: o homem e a obra os personagens explicam o autor. São Paulo: Ed. Nacional, v. 153. Capítulo 12, p. 273-283, 1939.

MEYER, A. O romance machadiano. Suplemento literário *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 de fev. 1959. Supl..., p.6.

PAES, J.P. Um aprendiz de morto. *Vozes*, Rio de Janeiro, v. 70, n:7, p. 13-28, set. 1977.

PAULA, M. Memorial de Aires: também 80 anos. *D.O. Leitura*, São Paulo, v.7, n.78, p.3, nov. 1988.

PASSOS, G.P. *As sugestões do Conselheiro: a França em Machado de Assis Esauí e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996.

PEREGRINO JÚNIOR. Vida, ascensão e glória de Machado de Assis. In: Peregrino Júnior et al. *Machado de Assis*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.

PEREIRA, L.M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira. 1949.

PUJOL, A. Sétima conferência. In: _____. Machado de Assis. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1934. Cap. 7, p. 305-342.

RIEDEL, D.C. Omissão ou participação? O negro na obra de Machado de Assis: Aires e o seu *Memorial*. *Caleidoscópio*, São Gonçalo, n. 3, p. 7-17, 1983.

RONCARI, L. *Memorial de Aires: a alma em compasso*. *Travessia*, 2:19, p.64-82, 1989.



SARAIVA, J. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EDUSP, 1993.

SCARPARI, Z.M. & SEABRA, C.M.M. Notas sobre a forma sonata no *Memorial*. *Fragmenta*, Curitiba, v. 4, p. 165-180, 1987.

TEIXEIRA, I. *Memorial de Aires*: sondagem da velhice. In: _____. *Apresentação de Machado de Assis*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. cap. 5, p. 151-153.

VERÍSSIMO, J. Machado de Assis. In: _____. *História da literatura brasileira*. 7.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1988. p. 393-412.

WEINHARDT, M. O uso do diálogo no *Memorial de Aires*. *Revista Letras*, Curitiba, n. 24, p. 229-242, 1975.

3. Geral

BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BERGEZ, D. et al. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: Bordas, 1990.

BONET, C. M. *Crítica literária*. Tradução Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

BRUNEL, P. e outros. *A crítica literária*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CÂNDIDO, A. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.

CÂNDIDO, A. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.



CÂNDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.

CASTRO, E. M. M. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984.

COELHO, E. P. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1982.

EAGLETON, T. *A função da crítica*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

EIKHENBAUM, et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski. Porto Alegre: Globo, 1973.

IMBERT, E. A. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Coimbra: Almedina, 1987.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MAGALHÃES, H. G. D. *Os princípios da crítica dinâmica*. Goiânia: Gráfica de Goiás, 1990.

PERRONE-MOISÉS, L. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica e escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

WELLEK, R. *História da crítica moderna*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Herder, 1972.



TELES, A. C. *A fortuna e o infortúnio crítico do Memorial de Aires*: um percurso de leitura. São José do Rio Preto, 2001. 141f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Este estudo discute artigos e ensaios que lidam com a última obra de Machado de Assis, *Memorial de Aires* (1908). Quando lidamos com a fortuna crítica dessa obra podemos notar que as concepções mais comuns sobre ela mostram uma visão simplista e estereotipada, geralmente baseadas em fatos da vida do autor ou impressões pessoais do crítico acerca da obra. Por muito tempo, o último livro de Machado foi tido como símbolo de uma suposta reconciliação do autor com a vida e a sociedade tão criticadas em obras anteriores como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*. No entanto, tais concepções cristalizadas parecem não resistir a uma análise mais profunda quando consideramos os conceitos e métodos críticos compartilhados por esses escritores. Críticos mais modernos mostram uma leitura da obra que se choca com esse foco nostálgico mostrado pela maioria da crítica. Nosso trabalho tenta verificar se *Memorial de Aires* pode ser compreendido com a transparência com que muitos vêem a obra, apontando para um caminho crítico mais apropriado para sua leitura.

Palavras-chave: Machado de Assis; *Memorial de Aires*; literatura; crítica



TELES, A. C. *(Mis)fortune in the criticism of Memorial de Aires: a trajectory in reading*. Master's thesis presented to IBILCE, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2001.

ABSTRACT

This study discusses articles and essays that deal with Machado de Assis' last book, *Memorial de Aires* (1908). When we deal with papers about this book, we can notice that the most common conceptions about it show a stereotyped and simplistic vision that is usually based on facts about the author's life or they are only personal impressions about the text. For a long time Machado's last book was a kind of symbol of a supposed reconciliation of the author with the life and the society criticized in previous books, such as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* and *Quincas Borba*. However, these crystallized conceptions do not seem to resist a deeper analysis when we consider the methods and critical concepts shared by these writers. More modern critics show an interpretation that contrasts with this nostalgic focus shown by the majority of the critics. We try to verify if *Memorial de Aires* can be understood with the simplicity that most critics see in it and what the most appropriate way to read this text would be.

Keywords: Machado de Assis; *Memorial de Aires*; literature; criticism



Autorizo a reprodução deste trabalho.
São José do Rio Preto, novembro de 2001.
Adriana da Costa Teles



