

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC-SP

FRANCISCO DE ASSIS GOMES

**UMA LEITURA DA AMBIGUIDADE EM *MEMORIAL DE AIRES*, DE
MACHADO DE ASSIS**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**SÃO PAULO
2010**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC-SP

FRANCISCO DE ASSIS GOMES

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Prof.^a Dra. Maria Aparecida Junqueira.

**SÃO PAULO
2010**

Banca Examinadora

.....

.....

.....

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação ao meu filho, Matheus de Lima Gomes, exemplo de determinação.

AGRADECIMENTO

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Junqueira, pelo paciente trabalho de orientação. Ao meu amigo Laércio Bandeira, pela colaboração valiosa de suas observações. A Celma Cippiciani e Silvania Aparecida Eschiapati, Diretora e Coordenadora Pedagógica da E.E. Professora Eulália Malta, respectivamente, pela ajuda inestimável no trabalho de digitação e impressão das cópias. A Ana Albertina, pela palavra alentadora em momentos difíceis.

Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o arranjo dos próprios fatos. Gosto de ver e antever, e também de concluir

(Memorial de Aires – Machado de Assis)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo apreender no *Memorial de Aires*, último romance de Machado de Assis, a construção da ambigüidade. Nortearam o trabalho as seguintes indagações: em que medida a ambigüidade se apresenta multidirecional ao representar, no romance, a inconclusibilidade e a indefinição humanas?; até que ponto a metalinguagem, a intertextualidade e os recursos modalizadores funcionam como recursos estruturais na construção da ambigüidade?; como o autor implícito arranja tais recursos de modo a dar unidade a um texto marcado pela falta de unidade? Para desenvolver esta proposta, fundamentamo-nos em proposições teórico-críticas de estudiosos como Mikhail Bakhtin, Antoine Compagnon, Gilberto Pinheiro Passos, Samira Chalhub. Entre outras conclusões, apreendemos que na arquitetura do discurso machadiano do Conselheiro Aires, inscrevem-se múltiplos sentidos, configurando a ambigüidade em diferentes faces.

Palavras-chave: Machado de Assis, **Memorial de Aires**, ambigüidade, metalinguagem, intertextualidade.

ABSTRACT

This present research has as main objective to apprehend in the book **Memorial de Aires**, the last novel from Machado de Assis, the construction of ambiguity. As a segment to the dissertation we have used as a north the following questions: in what measure the ambiguity presents itself as multidirectional when representing, in the novel, the human being as inconclusive and also undefined?; Until what level, the metalanguage, the intertextuality and the modalizing resources work as structural recourses in the ambiguity construction?; How does the implicit author arrange such resources in a way to give unity to a text that is notably marked by the lack of unity? To develop these proposals, we have used as basis some theoretical and critical propositions from researchers like: Mikhail Bakhtin, Antoine Compagnon, Gilberto Pinheiro Passos, Samira Chalhub. From some of the conclusions that we have realized in the analysis, we have apprehended that in the architecture of Machado's discourse through the character Conselheiro Aires there are multiples senses registered and this can configure the ambiguity in different modes.

Key words: Machado de Assis, **Memorial de Aires**, ambiguity, metalanguage, intertextuality.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1: Memorial de Aires e a crítica	
1.1 – Recorte crítico: a ambigüidade em foco	15
Capítulo 2: Autor implícito sob a máscara de Aires	
2.1 – Síntese de um método de trabalho.....	24
2.2 – Metalinguagem	27
2.3 – Intertextualidade.....	31
2.4 – Recursos modalizadores	42
2.5 – Minúcias de estilo	62
Capítulo 3: Faces da Ambiguidade	
3.1 – Ambiguidade: dialogismo e modernidade	66
3.2 – Ambiguidade e multidirecionalidade no Memorial.....	72
3.3 – Multidirecionalidade e Dissolução.....	75
Considerações finais	79
Referências	82

Introdução

O objetivo central desta dissertação é apreender, no **Memorial de Aires**, último romance de Machado de Assis, publicado em julho de 1908, a construção da ambigüidade. A função da metalinguagem, da intertextualidade e dos recursos modalizadores na estruturação da narrativa, ao longo do romance, revela, na urdidura do texto, papel de fundamental importância para a criação dos múltiplos sentidos ambíguos que caracterizam o **Memorial**. Tais recursos, orquestrados pelo autor implícito, parecem indiciar, desde o início, sentidos previamente indeterminados. Essa é a razão que motivou a nossa pesquisa.

Memorial de Aires não apresenta a mesma ironia cáustica, impiedosamente devastadora das **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, mas, apesar do abrandamento do tom, não obstante o comedimento do seu narrador, não destoa dos últimos quatro romances que o precederam e que integram a maturidade literária do autor. Ambigüidade, ironia, intertextualidade, entre outros aspectos, são traços marcantes desses romances que permitem associá-los do ponto de vista estrutural.

Não faltaram críticos que viram nessa obra traços autobiográficos. Entre eles, Augusto Meyer:

Essa mesma personagem, logo a seguir, servirá de ponto de partida para um regresso a mais franca manifestação de autobiografia romanesca em sua obra: o *Memorial de Aires*. No *Memorial de Aires*, a imitação formal de um diário desce a minúcias típicas, a começar pelo próprio tom fragmentário de anotações datadas num período de dois anos, 1888-1889; pela primeira vez, embora de modo muito discreto, o autor não pretende ocultar o aproveitamento romanesco de experiências mais íntimas, sob forma epistolar (MEYER, 1964, p. 159).

O aspecto autobiográfico é uma hipótese plausível. O próprio Machado (1975, p.14), em carta enviada a Mário de Alencar, confessou que D.Carmo, personagem do **Memorial**, foi inspirada pela saudade de sua esposa, Carolina, falecida em 1904. No entanto, o que se ressalta é o trabalho artístico.

Associar a vida de um autor a sua obra pode ser um caminho empobrecedor, pode traduzir uma visão determinista e uma perspectiva estreita para a compreensão do trabalho literário. Supor que a vida determina a obra, sem considerar a construção ficcional, é reduzi-la à reprodução mais ou menos maquiada de dramas pessoais do artista. É ainda supor que a arte seja um decalque da realidade.

É inegável que uma obra está necessariamente impregnada das experiências, das emoções, em suma, da visão de mundo de um artista, mas transformada, em dose maior ou menor, pelo processo alquímico que tem como produto final a obra de arte: algo simultaneamente diverso da realidade e análogo a ela, real e irreal. Disso, Machado tem plena consciência. Em seu artigo, “**A nova geração**”, observa:

Um poeta, V.Hugo, dirá que há um limite intrascendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza. Um crítico, Taine, escreverá que se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judicial (ASSIS, 1997, p. 813).

No entanto, a tentação de associar a vida de Machado a sua obra é efetivamente grande. É inegável que não faltaram motivos pessoais que justificassem a visão niilista de que parte significativa de sua obra está impregnada, ele sentiu na pele o sabor amargo da herança biológica e social. Segundo Augusto Meyer, a consciência de que tudo é ilusão tem como consequência “o pirronismo niilista que forma a raiz do seu pensamento” (MEYER, 1975, p.16). Afirma ainda o crítico:

Há em Machado de Assis um ódio entranhado da vida, uma incapacidade radical de aceitação ou até mesmo de compreensão, pois, para compreender é indispensável postular antes um motivo de compreensão, e o que ele faz é resolver todas as questões suprimindo-as (MEYER, 1975, p. 16).

Lúcia Miguel-Pereira, em **História da Literatura Brasileira**, volume XII, comenta:

Com efeito, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia* e *Casa Velha* são, embora muito disfarçadamente, livros autobiográficos. Com mil cautelas e rodeios, discutiu neles Machado de Assis uma questão que na mocidade muito o preocupou: a luta entre a sociedade e o indivíduo que se quer elevar. O drama do ambicioso, do homem superior vindo de meio humilde. [...] Essas lutas se refletiriam em sua obra, onde buscaria verificar se os cálculos são sempre indícios de maus sentimentos, se não é possível conciliarem-se ambição e nobreza de caráter. Para isso, lançou mão do subterfúgio habitual dos romancistas; meteu-se na pele das suas criaturas, por meio delas armou a equação que lhe permitiria resolver o problema. Apenas, com a sutileza que sempre o distinguiu, e para melhor livrar-se de possíveis indiscrições, escolheu para tal fim tipos femininos. Nos livros acima citados há sempre uma moça modesta que sonha ascender a um nível superior ao seu (PEREIRA, 1957, p. 65).

Talvez não seja excessivo ver refletida na *Vênus Manca* – referência à personagem Eugênia, jovem manca, em **Memórias Póstumas de Brás Cubas** - a imagem do próprio autor. Mas é necessário considerar o processo alquímico que separa o autor da obra. A própria expressão *Vênus Manca* é bom exemplo dessa alquimia, da distância intranscendível entre realidade e ficção.

Dessa forma, se é possível ver refletida na obra a vida do autor, é necessário não perder de vista – além da transformação levada a efeito pelo trabalho artístico – que, ao colocar em cena dramas pessoais, Machado soube fazê-lo mantendo-se, tanto quanto possível, distante de uma posição tendenciosa que certamente comprometeria a sólida consistência de sua narrativa.

Comentando o que Antonio Callado afirma sobre a dimensão que Machado “dá ao escravozinho que aparece no início das **Memórias Póstumas**”, Roberto Schwarz observa:

Um outro modo de dizer isso é que o pessimismo de Machado não é para os outros, não é um pessimismo de quem tem boa opinião de si mesmo e de sua classe social. É um pessimismo democraticamente distribuído, em que ninguém é melhor. Porque o pessimismo só é triste e detestável quando ele serve para justificar privilégio. Quando não, ele até, pelo contrário, é realismo (SCHWARZ, 1982, p.32).

Essas considerações sobre o pensamento machadiano nos interessam apenas na medida em que possam contribuir para a melhor compreensão da sua

obra e alicerçar a nossa investigação. Interessa-nos, essencialmente, apreender o processo de construção do texto, a composição estrutural como recurso gerador de sentidos, captando a ambigüidade traçada pelo narrador, como no exemplo abaixo:

Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria a ponta aos dois extremos (MA, p. 1151).¹

Ouvir as razões de uns e de outros, ponderá-las, faz parte do método confesso de análise e apreensão da verdade empreendido por Aires. Nesse sentido, é importante considerar o fato de Aires atribuir a si mesmo, à própria alma, a característica de um compasso que abre as pontas aos dois extremos, meio termo que, importa salientar, não é uma posição bem definida, mas um ponto de vista impreciso entre pontos de vista opostos. É uma posição ambígua e a ambigüidade espraia-se em múltiplas direções.

Para quais sentidos aponta a ambigüidade de Aires, é uma questão que nos colocamos. Talvez traduza não apenas o desejo de agradar a todos, ou a intenção de mostrar-se equilibrado em seus julgamentos, como sugerem suas palavras, como também a própria consciência da impossibilidade de conhecer a verdade do outro em todas as suas nuances. É oportuno citar o comentário de Bakhtin sobre o pensamento de Dostoiévski:

Dostoiévski tinha uma atitude negativa em face da psicologia de sua época nas publicações científicas, na literatura de ficção e na prática forense. Via nela uma *coisificação* da alma do homem, que o humilha, despreza-lhe a liberdade, a inconclusibilidade e aquela especial *falta de definição e conclusão* que é o objeto principal de representação no próprio romancista; sempre retrata o homem no *limiar* da última decisão, no momento de *crise* e reviravolta incompleta – e *não-predeterminada* – de sua alma (BAKHTIN, 2005, p. 61).

Segundo nosso parecer, aspectos como ambivalência, pluralidade, inconclusibilidade e indefinição, características ressaltadas por Bakhtin na obra de Dostoiévski, estão também inscritas no discurso ambíguo do Conselheiro Aires. Essas constatações, inicialmente, levaram-nos a questionamentos sobre a função da ambigüidade na estrutura narrativa do **Memorial de Aires**. Num segundo momento,

1- Assis, Machado. *Memorial de Aires*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959. Todas as citações são dessa edição e deste ponto em diante, adotaremos a referência MA nos excertos da obra.

decorrência natural do processo de pesquisa, deparamo-nos com outras questões: como se constrói a ambiguidade no **Memorial de Aires**? Em que medida se apresenta multidirecional ao representar, no romance, a inconclusibilidade e a indefinição humanas de que trata Bakhtin? Como a arquitetura da ambigüidade desmistifica a imagem idealizada de Tristão e Fidélia, personagens centrais do romance, e, no limite, prenuncia a dissolução das expectativas que as envolve e que até o desfecho mantém a trama em suspenso? Até que ponto a metalinguagem, a intertextualidade e os recursos modalizadores, procedimentos sistematicamente utilizados, funcionam como recursos estruturais na construção da ambiguidade? Supomos ainda que, sob a máscara de Aires, o autor implícito cumpre a função de orquestrar o emprego dos recursos modalizadores, da intertextualidade, da metalinguagem e de outros recursos estilísticos para dar unidade a um texto marcado pela aparente falta de unidade.

Este trabalho divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “Memorial de Aires e a crítica”, trata de um breve levantamento sobre a fortuna crítica da obra. Nesse capítulo buscamos evidenciar a importância dada pela crítica à ambigüidade do discurso do Conselheiro Aires na construção do enredo. O segundo capítulo, denominado “Autor implícito sob a máscara de Aires”, analisa o papel dos recursos estilísticos orquestrados pelo autor implícito na construção da narrativa. O terceiro capítulo, nomeado “Fases da ambiguidade”, estuda possíveis sentidos da ambigüidade construídos pelo conjunto dos recursos estilísticos orquestrados pelo autor implícito.

CAPÍTULO 1 – MEMORIAL DE AIRES E A CRÍTICA

1.1 - Recorte Crítico: A Ambiguidade em Foco

O último romance de Machado de Assis, **Memorial de Aires**, ainda que não tenha merecido por parte da crítica a mesma atenção que foi dedicada aos romances que pertencem à fase inaugurada por **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, conta com um número considerável de artigos e ensaios. Entre os críticos que se debruçaram sobre o **Memorial de Aires**, não poucos direcionaram seus trabalhos para a crítica biográfica que, segundo nos parece, falha ao fazer conexões demasiado subjetivas, ao associar de forma muito direta a vida do autor a sua obra e ao desconsiderar o discurso literário, o trabalho artístico. Esses críticos não perceberam ou não deram a devida importância à necessária mediação existente entre autor e narrador, mediação de que Machado de Assis, em mais de um momento revelou ter plena consciência. Em seu artigo, “**A nova geração**”, como vimos, Machado mostra-se em perfeita sintonia com o que afirma Victor Hugo sobre o fato de haver “um limite intrascendível entre a realidade, segundo a arte, e a realidade, segundo a natureza” (ASSIS, 1997, p. 813). Além disso, alguns críticos, entre eles José Paulo Paes (1985, p. 15), chamaram a atenção para a advertência que Machado de Assis apresentou no **Memorial de Aires**, colocando-se como editor e atribuindo ao Conselheiro a autoria do romance.

Apesar desses indícios de uma concepção artística que se pauta declaradamente pelo distanciamento entre a vida e a arte, não faltou quem encontrasse, no último romance machadiano, claras conexões com a vida do autor. Segue esse passo Augusto Meyer, um dos seus maiores críticos. Não queremos com isso alinhar seu trabalho de pesquisa ao da crítica de base mimética, suas preocupações com aspectos estruturais, presentes na citação que segue, mostram que outra é a direção do seu trabalho. Salientamos apenas o fato de que ele, entre tantos outros aspectos, encontrou, também, as conexões a que nos referimos:

[...] metido na pele do Conselheiro Aires, consegue restabelecer um sistema de vasos comunicantes com o desafogo subjetivo. Essa mesma personagem, logo a seguir, servirá de ponto de partida para um regresso à mais franca manifestação de autobiografia romanceada em sua obra: o *Memorial de Aires*. No *Memorial de Aires*, a imitação formal de um diário desce a minúcias típicas, a começar pelo próprio tom fragmentário de anotações datadas num período de dois anos, 1888-1889; pela primeira vez, embora de modo muito discreto, o autor não pretende ocultar o aproveitamento romanesco de experiências mais íntimas, sob forma epistolar (MEYER, 1964, p. 159-71).

[...] e não sei quantas obras mais, enquadradas num só esquema, onde 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, 1964, p. 159-71).

Há uma parcela de pesquisadores que enveredaram pelo caminho da crítica temática, concepção que a nosso ver tem, por um lado, o mérito de discorrer sobre temas comprovadamente presentes no texto; por outro, traduz uma visão equivocada quando busca - num texto cuja estrutura narrativa prima pela ambigüidade, pela pluralidade de sentidos –, um significado, um sentido único.

Um exemplo clássico desse tipo de direcionamento da crítica pode ser observado na eterna discussão em torno da inocência ou culpa de Capitu. Não vai aqui nenhuma crítica à abordagem desse tema inegavelmente instigante, a nossa crítica tem outro sentido: o reducionismo levado a efeito pela crítica unidirecional e a pouca importância dada à construção do texto.

Não é necessário que se faça um exame demorado sobre a fortuna crítica do **Memorial** para que se perceba a diversidade de abordagens temáticas. Esse fato, por um lado, revela a pluralidade de temas que esse romance comporta; por outro, expõe a fragilidade de toda e qualquer análise que tenha como eixo um tema e que se pretenda concludente.

A narrativa machadiana, marcada pela ambigüidade, espraia-se, segue múltiplas direções. Qualquer crítica que não dê a devida importância a esse aspecto está fadada quer ao insucesso, quer a chegar a conclusões demasiado limitadas sobre o **Memorial de Aires**.

Não trataremos aqui da crítica de base exclusiva, ou acentuadamente tematólogica, seja por considerarmos a grande diversidade de temas que o texto comporta: “Velhice em oposição à juventude”, “O transcorrer inexorável do tempo”,

“A fidelidade”, “O tema fáustico”, etc.-, seja por julgarmos os trabalhos que seguem essa linha pouco úteis à nossa pesquisa. Limitamo-nos a expor apenas o ponto de vista adotado por alguns críticos que atribuem papel relevante não só à ambigüidade, problema central do romance, segundo nosso parecer, mas também aos recursos estruturais responsáveis pela sua construção.

José Paulo Paes, em “Um aprendiz de morto”, ensaio cujo tema central é a oposição entre juventude-vida e velhice-morte, chama a atenção, logo no início, para a ambigüidade do **Memorial de Aires**:

Do *Memorial de Aires* se pode dizer, sem temor de impropriedade, aquilo que seu pretenso editor disse um dia dos olhos das ciganas: é livro oblíquo e dissimulado. A dissimulação já começa no título, que parece prometer uma espécie de autobiografia do Conselheiro Aires; [...] No entanto, o que o *Memorial* nos traz, em primeiro plano, é a história algo dessaborida do casal Aguiar e de seus filhos postiços, narrada por interposta pessoa numa linguagem que, comparada à das *Memórias Póstumas*, do *Quincas Borba* ou de *D. Casmurro*, só se pode chamar de descolorida, de vez que o paralelo com esses livros só faz realçar-lhe a palidez das tintas (PAES, 1985, p. 13).

Como bem observa o crítico, a arquitetura da ambigüidade traz sua marca já no título. De fato, valendo-se particularmente da metalinguagem, o narrador reafirmará, insistentemente, o caráter não ficcional da matéria registrada em seu diário. No entanto, o teor de sua narrativa, acentuadamente preocupada em perscrutar a vida alheia, nega o que Aires insiste em afirmar. Além disso, há um freqüente emprego de ambigüidades que nos remetem a subjetividades e descaracteriza o diário, gênero confessional em que se espera encontrar anotações sobre as experiências íntimas do autor, escritas para si próprio:

Os seus cabelos brancos, colhidos com arte e gosto, dão à velhice um relevo particular, e fazem casar nela todas as idades. Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia estas folhas de solitário (MA, p. 1104).

Está claro que lhe não falei da filha, mas confesso que se pudesse diria mal dela, com o fim secreto de acender mais o ódio – e tornar impossível a reconciliação. Deste modo ela não iria daqui e eu não perderia o meu objeto de estudo. Isto, sim, papel amigo, isto podes

aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê. Se alguém lesse achar-me-ia mau, e não se perde nada em parecer mau; ganha-se quase tanto como em sê-lo (MA, p. 1117).

Atento a aspectos que dizem respeito à estrutura do texto, Paes, em nota de rodapé, comenta:

Descolorida, entenda-se, apenas em termos comparativos. Ainda que com menor freqüência ou relevo – como seria de esperar da linguagem de um ex-diplomata confessadamente inimigo da ênfase -, aparecem também no *Memorial* aqueles torneios de estilo que, pelo menos desde as *Memórias Póstumas*, caracterizam o humor machadiano (PAES, 1985, p. 13).

Dando continuidade à sua análise, o crítico aponta outros aspectos do discurso de Aires igualmente ambíguos:

É o que supostamente se propõe a fazer o Conselheiro no *Memorial* quando, dialogando com o papel, chama-lhe “amigo a quem digo tudo o que penso e tudo o que não penso”. Veja-se, porém, que esse “tudo” tem de ser tomado *cum grano salis*. Não é o tudo confessional do memorialista de praxe, mas o tudo reticencioso de um ex-diplomata a quem o vezo da profissão sempre levou a guiar “a conversação de modo que mais ouvisse do que falasse”, ainda quando a conversação fosse consigo próprio, a ponto de repreender-se nos raros momentos em que, nas suas anotações, solta um pouco a língua: “emenda essa língua, velho diplomata” (PAES, 1985, p.16).

Como podemos observar, esse tudo reticencioso, “um tudo diplomático” segundo José Paulo Paes, é um tudo que traz em si o signo da ambigüidade. É um tudo carregado de lacunas, um tudo balizado pelo que a conveniência permite revelar.

A onomástica de Fidélia, segundo o crítico, revela o duplo sentido contido no nome da viúva. Paes chega a essa conclusão observando a possível relação que Aires faz entre os nomes de Fidélia e **Fidélío**, título da ópera de Beethoven; depois, entre o sobrenome de Fidélia, Santa-Pia, e Pia Del Guastelloni, personagem da obra de Dante, **A Divina Comédia**, que é suspeita de manter uma ligação adúltera, e é assassinada a mando do marido:

Estamos agora nos antípodas de Pia Del Guastelloni, que falta com o dever de fidelidade ao primeiro marido casando-se de novo e acaba por morrer como traidora às mãos do segundo marido, enquanto Leonora-Fidélio mantém-se fiel ao esposo supostamente morto e sua lealdade pertinaz alcança salvá-lo do túmulo que o esperava. A onomástica de Fidélia, revela-se, dessa forma, dúplice: a fidelidade engastada no primeiro nome é desmentida pela traição conotada pelo segundo (PAES, 1985, p. 21-22).

A propósito da referência que Aires faz à própria alma, como sendo um compasso de duas pontas, José Paulo Paes conclui:

“Uma das pontas do compasso está cravada na alma dos Aguires para compartilhar com eles as agruras da idade que não permite aos velhos sequer o consolo de “afastar-se da praia com os olhos na gente que fica”. [...] A outra ponta do compasso, centrada declaradamente nos direitos da mocidade”, traz à lembrança uma passagem anterior do *Memorial*, em que o Conselheiro faz uma espécie de profissão de fé schopenhauriana no “gênio da espécie” (PAES, 1985, p. 32-33).

Observamos que a ambiguidade da imagem representada pelo compasso de duas pontas permite outras conotações. É possível, por exemplo, situar cada uma das pontas do compasso em opiniões divergentes. É o caso dos julgamentos diametralmente opostos que o casal Aguiar e D. Cesária fazem de Tristão.

Alfredo Bosi, em “Uma figura machadiana”, direciona seu trabalho de análise do **Memorial de Aires**, enfocando aspectos que dizem respeito aos recursos lingüísticos que compõem a estrutura da narrativa machadiana e mostra-se particularmente atento aos recursos modalizadores que, no discurso do Conselheiro Aires, são índices bastante claros de ambigüidade. Segundo o crítico,

Um primeiro modo de atenuar é duvidar, ou fingir que se duvida. A língua humana tem formas resvaladiças de dizer sem dizer. Veja-se o verbo *parecer* que, a um só tempo, abre as janelas para as impressões do objeto e cerra sobre estas o véu da incerteza do sujeito. No começo do *Memorial*, temos a cena do cemitério. A jovem Fidélia está diante do túmulo do marido. Segundo o Conselheiro, Fidélia *parecia* rezar. O narrador em primeira pessoa não é onisciente, mas tem olhos e tem consciência: com os olhos de fora vê a bela viúva em atitude de prece pelo morto; com a consciência

de olheiro suspende a certeza (“parecia rezar”) e deixa margem a crer que o gesto pode, ou não, corresponder à alma; divide, afasta o leitor da imagem, embora esta, uma vez dita, já não possa mais apagar-se (BOSI, 1999, p. 133-134).

Conduzindo sua análise no mesmo sentido, o crítico seleciona outro trecho do **Memorial** em que destaca a função semântica dos modalizadores: *Talvez, como a... se:*

Nesse momento a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente esprou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto [...]. (MA, apud BOSI, 1999, p.134).

E comenta:

O que se vê e se descreve é bem nítido: são gestos de descruzar as mãos, de mover o corpo para sair de uma posição, de percorrer o ambiente com os olhos. Mas o significado desses significantes é que não está claro: o que deseja na verdade Fidélia? Beijar a sepultura, o nome do marido? “Talvez quisesse [...]” E por que esprou os olhos pelo cemitério? “[...] como a ver se estava só.” *Talvez, como a... se*. Nessas notações rápidas e insidiosas, o ponto de vista de Aires sobre Fidélia já começou a trabalhar: até que ponto a máscara da viúva de luto ao pé do túmulo adere à vida secreta da jovem, de quem o diplomata já disse que é “bonita e gentilíssima, como ouvi dizer de outras em Roma?”
[...] A palavra *talvez* parece neutra, mas essa neutralidade é, antes, ambigüidade, e pode ocultar uma lucidez de lâmina. (BOSI, 1999, p. 134-135).

Na sequência, o crítico destaca, em outro trecho, a função ambigüizante do mesmo modalizador:

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 (MA, apud BOSI, 1999, p. 135).

E ao comentário anterior, acrescenta outro, em que questiona a multiplicidade de direções a que a palavra talvez pode conduzir:

Que direção terá esse último *talvez*? A homenagem à amiga não será, por acaso, certa? E se não é o que move Fidélia a enfeitar-se assim, de miosótis e corais? A vaidade da sua beleza? A graça do seu corpo jovem? Onde, então, o luto, a sombra do morto? Seguramente, no vestido escuro e no retrato do medalhão. Mas aquele *talvez* faz desviar a alma de Fidélia, e a nossa, não apenas do espírito de luto como da pura gratidão e deferência para com Dona Carmo (BOSI, 1999, p. 135).

Continuando sua linha de raciocínio, Bosi chama a atenção para as dúvidas que o Conselheiro Aires levanta, agora em referência a Tristão, valendo-se do mesmo recurso estilístico. Primeiro, a propósito da longa ausência de cartas do moço: “Provavelmente não ficaram lá saudades” (MA, apud BOSI, 1999, p. 138). “Provavelmente” é o pedal que abafa a certeza do fato e a estridência do julgamento. (BOSI, 1999, p.138). Depois, sobre os verdadeiros motivos que trouxeram o moço ao Brasil: “Talvez o pai aproveitasse a vinda para encarregá-lo de algum negócio; apesar de liquidado, ainda tem interesses aqui; não lhe perguntei por isso” (MA, apud BOSI, 1999, p. 139).

Feitas essas considerações, ele conclui:

A trama conduzirá à verdade final e às duas quebras de fidelidade: Fidélia casará de novo, e casada, voltará as costas à amizade materna da velha Aguiar; mas tudo isso não estaria, por acaso, já suspenso naquele simples *talvez*? (BOSI, 1999, p. 135).

Aberto entre os extremos de Carmo e Cesária, a primeira que vê no afilhado uma criatura de eleição, e a segunda que não vê no moço mais que um pulha, Aires deixa que digam uma e outra coisa 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, 1999, p. 139-140).

Segundo nos parece, Alfredo Bosi aponta caminhos, sugere possibilidades de interpretação que elementos estruturais presentes no texto permitem. Nesse sentido, acentua a importância dos recursos modalizadores, que tanto caracterizam o modo

de dizer, a enunciação, quanto confluem para a ambigüidade do discurso machadiano. Ao analisar o sentido do modalizador “talvez”, em referência aos adereços que Fidélia usa, indica possíveis significados para esse gesto, mas deixa em aberto os múltiplos sentidos que o termo comporta. O trabalho do crítico não se esgota na análise desses aspectos. No entanto, centralizamos nossa atenção naquilo que mais de perto diz respeito à nossa pesquisa.

Gilberto Pinheiro Passos, em **As sugestões do Conselheiro**, estuda, principalmente, as relações dialógicas existentes entre o **Memorial de Aires** e a Literatura Francesa. Nesse estudo, discute a importância do aproveitamento do legado constituído pela literatura européia e a maneira como Machado o faz: transformando, recriando as sugestões recebidas e fecundando o próprio texto.

Para o nosso trabalho de pesquisa interessa, de modo particular, a ambigüidade gerada pelas relações dialógicas ou pela intertextualidade, para usar o conceito de Julia Kristeva, observada pelo crítico. No entanto, considerando a extensão e complexidade das análises intertextuais realizadas neste trabalho, frequentemente envolvendo mais de um texto, limitar-nos-emos a transcrever, apenas parcialmente, uma dessas análises, contando que seja clara e significativa para a compreensão do estudo empreendido pelo crítico:

A união dos nomes nos remete imediatamente ao poema de que vimos tratando, *Lénore*, pela associação indicadora do fato de serem Fidélia (na relação com o cemitério e o amado morto) quanto Fidélio (no seu disfarce) formas que o nome “Lénore” pode assumir. No caso da personagem do libreto, o que existe é uma mulher chamada *Leonora* subjazendo ao significante Fidélio e, em nossa obra o poema *Lénore*, que percorre subterraneamente o trabalho da plasmação de Fidélia e Rita, além de se transplantar para uma frase em língua francesa – com ares de brocado –, tornando ainda mais complexa e ambígua sua função intertextual, ligada ao ser feminino que arrosta perigos, “vence” a distância ou a morte para ver prevalecer seu amor. A frase de Aires, “Vi tudo por várias línguas”, ganha aqui um dos seus sentidos mais profícuos.

Para casar-se à ambigüidade de Fidélia, temos a figura bifronte de Tristão, meio português, meio brasileiro, filho de duas famílias, conseqüentemente, “meio” irmão de Fidélia (também filha postíça), político de “espírito diverso” (MA, p. 203), um dos pólos representativos do império da juventude sobre a velhice dos Aguires e Aires, mas, ao mesmo tempo, tal como o amante de Lénore, proveniente de longe, “filho morto e redivivo” (MA, p. 131) e objeto de fusão com o primeiro marido de Fidélia: [...] (PASSOS, 1996, p. 44).

Alguns críticos têm levantado, na esteira das notações musicais presentes em *MA*, sua ligação com a ópera de Wagner, *Tristão e Isolda*, o que talvez possa ser completado com a inscrição da personagem, no campo da tradição literária.

Assim, o tema de Tristão, constante em variadas narrativas medievais, insiste na sua característica de menino criado não por seus pais (é filho de Rivalino e Brancaflor, mas sua educação se completa na corte do rei Marcos, seu tio materno), de homem astucioso e hábil em disfarces (a personagem chega à corte de Marcos disfarçada, assim como não se revela de início nem a Isolda nem a seu pai), ligado, em suas aventuras, ao mar, praticamente morto em alguns momentos, mas redivivo logo depois e suspeito de ambicionar bens materiais, além de disputar o amor de uma jovem com um homem bem mais velho. Não se pode deixar de consignar nesses fatores, em que ecoa o elemento intertextual, uma das causas, na personagem brasileira, de tudo ser motivo para dúvidas e suspeições (PASSOS, 1996, p. 45).

Importa observar a complexidade do trabalho intertextual no discurso machadiano que opera não apenas com textos literários diversos, mas também com diferentes campos da arte. No exemplo acima citado, Machado dialoga com a ópera de Beethoven, “Fidélio”; a ópera de Wagner, “Tristão e Isolda”; e o poema dramático de Goethe, “Fausto”. A complexidade do processo intertextual, a dificuldade de apreender os sentidos ambíguos implícitos decorre dessas intrincadas conexões.

Concluimos que, excetuados os estudos críticos sobre o **Memorial de Aires** centrados na busca de conexões entre a vida do autor e a obra, ou aqueles de temática unidirecional, a crítica voltada para os procedimentos formais, para a tessitura do texto, vê na ambiguidade do discurso de Aires um problema central a ser investigado. Não é outra a nossa opinião. Conforme dissemos anteriormente, nossa pesquisa está centrada nos recursos empregados na construção da ambigüidade, no modo como esses recursos são articulados e na tentativa de apreender possíveis significados decorrentes desse processo.

CAPÍTULO 2 – AUTOR IMPLÍCITO SOB A MÁSCARA DE AIRES

2.1 – Síntese de um Método de Trabalho

Posicionando-se na época contra o *New Criticism*, na querela sobre a intenção do autor (evidentemente ligada à reflexão sobre o leitor), Booth defendia a tese segundo a qual um autor nunca se retirava totalmente de sua obra, mas deixava nela sempre um substituto que a controlava em sua ausência: o autor implícito (COMPAGNON, 2006, p. 150).

Ouvi todas essas minúcias e ainda outras com interesse. Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o arranjo dos próprios fatos. Gosto de ver e antever, e também de concluir. Esta Fidélia foge a alguma cousa, se não foge a si mesma (MA, p. 1162).

Temos, na segunda citação, um comentário metalingüístico do Conselheiro Aires que, por um lado, revela um método de trabalho, um método de composição do texto literário que consiste em articular recursos lingüísticos diversos, inclusive minúcias de estilo; por outro, deixa marcas do autor implícito que, sob a máscara de Aires, é o responsável pela articulação harmoniosa dos recursos de estilo que compõem a trama. Segundo a tese defendida por Wayne Booth, conforme comentário de Compagnon acima transcrito: “um autor nunca se retira totalmente de sua obra, mas deixa nela sempre um substituto que a controla em sua ausência: o autor implícito” (COMPAGNON, p.150).

“Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem... Gosto de ver e antever, e também de concluir” (MA, p. 1162). São palavras que se adéquam com perfeição a um narrador que, desde o início, vai minuciosamente delineando os perfis de suas personagens e as circunstâncias que as envolve. De um narrador que, à maneira de um pintor, primeiro esboça os traços que permitem “antever” a obra acabada.

Importa observar que nessas palavras, articuladas pelo autor implícito, inscrevem-se uma relação dialógica com os textos e processos criativos de outros autores, caracterizada pelo gosto de “apreciar” o método de composição dos

caracteres, e uma relação dialógica que o narrador estabelece com a própria narrativa, revelando o próprio método de trabalho que se traduz pelo “gosto de ver e antever.” Temos, portanto, no emprego associado da metalinguagem e da intertextualidade a revelação de um processo de criação do texto literário. Segundo Samira Chalhub, em **A metalinguagem**,

A intertextualidade é uma forma de metalinguagem, onde se toma como referência uma linguagem anterior [...]. Mas, em verdade, se metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens, tratando-se de literatura, haverá sempre esse diálogo intertextual (CHALHUB, p. 52).

Esse método de composição é exposto de modo bastante claro, logo no início da narrativa:

Gastei o dia a folhear livros, e reli especialmente alguma coisa de Shelley e também de Thackeray. Um consolou-me de outro, este desenganou-me daquele; é assim que o engenho completa o engenho, e o espírito aprende a língua do espírito (MA, p. 1102).

A obra de um autor completa a obra de outro, o trabalho de ambos completa o **Memorial** e o inclui num círculo de idéias que caracterizam a tradição literária. Temos, nessa anotação de Aires, a indicação do emprego da intertextualidade recurso que, na construção da sua narrativa, será sistematicamente utilizado no diálogo com a obra de diversos autores da literatura universal. Shakespeare, Goethe, Dante, Shelley estão entre esses autores. Segundo Julia Kristeva,

“[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, apud PASSOS, 1996, p. 13).

Além da referência explícita a Shelley e Thackeray, é possível observar, implicitamente, a referência a Camões. No canto primeiro do poema épico, **Os**

Lusíadas, na segunda estrofe, temos o verso: “Se a tanto me ajudar o engenho e a arte”. A analogia com a afirmação de Aires, “o engenho completa o engenho”, parece inequívoca. Note-se que, do mesmo modo que o verso do poeta lusitano encontra-se na introdução de **Os Lusíadas**, a afirmação de Aires se apresenta no início do **Memorial**.

Esse mesmo tema, que trata da arte literária como engenho, abordando inclusive a questão da verossimilhança da narrativa, será retomado nas últimas anotações registradas no **Memorial**, para ser mais exato, 29 de agosto de 1889, penúltima data registrada. Nessas anotações, Aires nos conta que engenhará uma fábula para abrandar o teor da carta em que Tristão comunica secamente que não mais retornará ao Brasil:

- Eu engenharei uma fábula...

Engenhei o que pude. Falei do golpe que o moço recebeu quando desembarcou deputado, e viu misturadas as alegrias dos pais com as dos amigos políticos; devia dizer também que a primeira idéia de Tristão foi rejeitar o diploma e vir para Santa-Pia; mas que o partido, os chefes, os pais... Não fui tão longe; seria mentir demais (MA, p. 1199).

“Mentir demais”, engenhar demais, seria ir contra o princípio estético da verossimilhança, princípio caro para que o texto “engenhado” seja convincente do ponto de vista da criação estética.

No processo de construção do **Memorial de Aires**, destacamos em nossa pesquisa a função estruturadora da metalinguagem, do intertexto e dos recursos modalizadores articulados pelo autor implícito. No entanto, é importante ressaltar que, além dos recursos destacados pela freqüência com que são empregados, há um conjunto de outros recursos bem arranjados que cumprem o mesmo propósito: dar organicidade à narrativa.

2.2 – Metalinguagem

O nosso objeto de estudo – metalinguagem – tem sua origem, modernamente, nos estudos sobre poética; mas a retórica – estudo do discurso e suas regras – desde Aristóteles, já pensava a linguagem. A rigor, essa reflexão sobre o discurso não é privilégio das ciências modernas: o que é moderno é a sua sistematização e as relações interdisciplinares provocadas por todas as áreas de saber que têm a linguagem como ponto de referências (CHALHUB, 1997, p. 18).

Em que sentido essa transformação ocorreu? Por que a concepção metalingüística – consciência e construção, em contraposição a sentimento e expressão – marcaria o funcionamento dessa noção moderna da arte? (CHALHUB, 1997, p. 42).

A essa indagação Samira Chalhub responde: “O que a metalinguagem indica é a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de criação da obra” (CHALHUB, p. 42).

Esse processo de dessacralização da criação artística fica evidente no **Memorial de Aires** e em alguns momentos chega ao deboche:

Que as asas postais o levem, digo eu aqui neste cantinho de papel, sem advertir no rebuscado da imagem. Advirto agora, e não a risco nem substituo; asas postais servem, uma vez que vão ter à fazenda e não percam o bilhete em caminho (MA, p. 1159).

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 (MA, p. 1165).

Ao revelar o seu método, mostrando o critério de escolha da matéria discursiva, Aires dessacraliza o trabalho de criação artística, o transfere do âmbito da inspiração divina para a esfera do labor humano. Ele, que confessadamente não tem amor à ênfase, opta por um estilo um tanto quanto rebuscado: “Que as asas postais o levem, digo eu aqui neste cantinho de papel sem advertir no rebuscado da imagem”. Desse modo, o narrador ironiza o próprio discurso. Em outro momento, esse processo de dessacralização revela-se num comentário a que não falta uma

boa dose do humor machadiano: “As lágrimas que verti então, - pretas, porque a tinta era preta, - podiam encher este mundo, vale delas.”

Outras vezes, os comentários metalingüísticos – aparentemente despretensiosos – são dirigidos ao discurso de outras personagens:

Daquela vez, apesar da graça com que falou, não gostei de a ver morder a viúva; agora tudo está pago. Repito o que lá digo atrás: esta senhora é muito mais graciosa que o marido. Nem precisa muito; ele o mal que diz dos outros di-lo mal, ela é sempre interessante (MA, 1140).

Gostei desta palavra de Aguiar, e decorei-a bem para não me esquecer e escrevê-la aqui. Aquele gerente de banco não perdeu o vício poético. É bom homem; creio que já o escrevi alguma vez, mas lá vai ainda agora. Não perco nada em repeti-lo (MA, p. 1144).

Talvez não seja improcedente supor que o tom de deboche dos trechos citados tenha endereço certo: a estética romântica e seu estilo derramado.

Nas páginas de um diário, encontram-se anotações sobre os mais diversos aspectos da vida. Em se tratando de um memorial escrito por um homem experiente e culto, é natural que se encontre, entre suas anotações, reflexões que dizem respeito à Estética, à Filosofia, em síntese, à cultura de modo geral. São aspectos que merecem análise mais demorada, mas que escapam ao objetivo deste trabalho. Mais evidente - e mais importante para a nossa pesquisa - é a insistência de Aires em fazer uso da metalinguagem para dar a sua narrativa feição de diário: “Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia” (MA, p. 1115); “Isto, sim, papel amigo, isto podes aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê” (MA, p. 1117). Há um número grande de expressões semelhantes, que não esgotam os recursos usados com o mesmo propósito, e que são menos evidentes. É o que se pode observar, conforme veremos na sequência, na maneira como o texto se constrói, desde o início.

Nada mais apropriado para configurar o cenário em que se desenvolve a escrita de um diário do que o relato de aspectos do cotidiano: café da manhã, o pregão do vendedor de vassouras e espanadores, o diálogo com a própria memória despertado pelo pregoeiro. É nessas circunstâncias que temos o início do **Memorial de Aires**. É o imobilismo do cotidiano revelado pelo narrador ao comentar sobre o pregoeiro: “Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma

boca” (MA, p. 1097). A mesma imobilidade que se inscreve na repetição insistente do advérbio *aqui*: “Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei” (MA, p. 1097) e também na impressão que, logo na sequência, em visita ao jazigo da família, o Conselheiro Aires nos transmite:

A impressão que me dava o total do cemitério é a que me deram sempre outros; tudo ali estava parado. Os gestos das figuras, anjos e outras, eram diversos, mas imóveis. Só alguns pássaros davam sinal de vida, buscando-se entre si e pousando nas ramagens, pipilando ou gorjeando. Os arbustos viviam calados, na verdura e nas flores (MA, p. 1098).

Essa impassibilidade do memorialista, no entanto, será abalada pela dinâmica da vida, não da própria, importa observar, mas da vida do outro. É ele mesmo que nos confessará, poucas páginas antes do encerramento do seu diário: “Eu deixei-me ir atrás daquela ternura, não que a compartisse, mas fazia-me bem. Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica” (MA, p. 1193). Neste mesmo sentido vai o comentário do crítico Alfredo Bosi: “Aires é uma corda esticada entre o instinto de morte (que é análise e tédio) e o desejo indestrutível de beleza que vive e de amor. Observador mas também personagem, *voyeur* que vive vicariamente o namoro de Tristão e Fidélia [...]”(BOSI, p. 142).

É justamente essa preocupação evidente em observar e acompanhar a vida alheia, preocupação incomum para quem afirma escrever um diário, uma das razões que levaram José Paulo Paes a classificar o **Memorial** de “livro oblíquo e dissimulado” (PAES, p. 13).

Assim, nos deparamos, desde o início, com um texto marcado pela ambigüidade do discurso do narrador, uma vez que nele não encontramos, tanto quanto sugere um memorial, o diálogo do autor consigo mesmo, nem o relato das experiências pessoais. No entanto, como ficou dito, Aires afirmará, mais de uma vez, que se trata de diário a matéria que narra ou, dito de outro modo, negará, insistentemente, seu caráter ficcional. Nesse ponto, temos o papel fundamental da metalinguagem cumprindo a função de fazer parecer real o que desde sempre é ficção, e dando à narrativa esse caráter ambíguo. São motivos bastantes para que se desconfie tanto do narrador, quanto da matéria narrada.

Há na vida simetrias inesperadas. A moléstia do pai de Osório chamou o filho ao Recife, a do pai de Fidélia chama a filha à Paraíba do Sul. Se isto fosse novela algum crítico tacharia de inverossímil o acordo de fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil (MA, p. 1126)

Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos. Em ambos esses dias, - que então chamaria capítulos, encontrei na rua a viúva Noronha, trocamos algumas palavras, vi-a entrar no bonde ou no carro, e partir; logo dei com dous sujeitos que pareciam admirá-la (MA, p. 1154).

Visto por outro ângulo, insistir na veracidade daquilo que relata é uma falácia. É um modo de criar a ilusão referencial para escamotear o caráter ficcional da matéria narrada. Segundo B. Tomachevski:

A negação do caráter literário da obra, dentro dela mesma, é uma expressão da motivação realista que encontramos frequentemente. Conhecemos a fórmula: “Se isto se passasse num romance, meu herói teria feito assim, mas porque nos encontramos na realidade, veja o que acontece, etc.”. Mas o próprio fato de dirigir-se à forma literária já confirma as leis de construção estética (TOMACHEVSKI, p. 190).

Dizer que “uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos” é um modo de negar o “caráter literário da obra” e, no caso do nosso narrador, uma sutileza de estilo para negar o valor estético, para negar a verossimilhança da paridade de sucessos num texto ficcional e reafirmar, dessa forma, a veracidade dos fatos narrados. Mas, conforme observa Tomachevski “o próprio fato de dirigir-se à forma literária já confirma as leis de construção estética”.

O uso sistemático da metalinguagem, a ocorrência de *leitmotiv*, o registro de indícios que prenunciam o desenvolvimento da trama integram, como dissemos anteriormente, um conjunto de procedimentos bem orquestrados que revelam a presença de um narrador onisciente, o autor implícito, conhecedor pleno do enredo e dos recursos lingüísticos necessários para dar unidade estrutural ao seu desenvolvimento. Semelhante tarefa não parece compatível a um memorialista, não

parece razoável acreditar que se possa atribuí-la a quem se dispõe a registrar, ao sabor do acaso, fatos do cotidiano.

Esses aspectos permitem concluir que o emprego da metalinguagem, tanto quanto dos demais recursos, atende a finalidades previamente estabelecidas. Parece inequívoco que entre esses propósitos encontra-se a intenção de afirmar o caráter não ficcional daquilo que narra. É justamente isso, e de formas diversas, conforme já assinalamos, o que Aires afirma reiteradamente.

Não nos arriscamos, no entanto, a afirmar que o emprego sistemático da metalinguagem tenha o objetivo único de negar o caráter ficcional da sua narrativa, nem mesmo que seja o objetivo principal. Ao revelar seu método de trabalho, o narrador expõe, indiretamente, sua desconfiança sobre o Realismo ortodoxo e se antecipa à Modernidade. Avesso a posturas ortodoxas, não perde oportunidade de criticar, também, os exageros do Romantismo, o que é bastante natural para um diplomata que vive de aparar arestas.

2.3 – Intertextualidade

O processo da intertextualidade implica escolhas feitas no domínio da tradição, tornada campo de sugestões e possibilidade de rearranjos. Abre-se para o leitor a hipótese da revitalização de elementos do conjunto literário, os quais ganham seu acréscimo de sentido dialogando com o precedente (PASSOS, p. 13).

Esse processo que “implica escolhas” pressupõe a existência de um narrador onisciente que, sob a máscara de Aires, seu *alter ego*, determina e ordena as escolhas com propósitos previamente estabelecidos. No **Memorial de Aires**, o diálogo com outros textos literários está estreitamente associado ao narrador-personagem e Fidélia. Nos dois casos é possível verificar que as relações intertextuais geram ambigüidade e revelam o caráter dual das personagens a que nos referimos.

É no diálogo entre o **Memorial**, o poema **To**, de Shelley e o **Fausto**, de Goethe que se evidencia a dualidade de Aires. Nele, percebe-se “sua relação oscilante com Fidélia” (PASSOS, 1996, p.26). Impedido de amá-la pelo avançado da idade, mas ao mesmo tempo desejoso de possuí-la, o velho diploma oscila entre o

amor platônico, simbolizado pelo verso de Shelley: “*I can give not what men call love*” e a materialização do amor representada pelo **Fausto**. A dualidade do sentimento do Conselheiro em relação à viúva Noronha configura-se quando, logo após citar pela primeira vez o verso de Shelley, Aires o traduz, em prosa e acrescido de umas poucas palavras de sua autoria:

Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena! (MA, p. 1104).

O verso de Shelley, considerado no contexto do poema, remete ao amor espiritualizado; acrescido do fecho de Aires, aponta para outro e oposto sentido: o sentimento amoroso nada platônico tal como nos é apresentado no **Fausto**:

É o único desejo que ainda conheces; quanto ao outro não queiras jamais conhecê-lo. Duas almas, ah! Moram dentro de mim, e cada uma delas quer se separar da outra: uma, ardente de amor, se prende ao mundo, por meio dos órgãos corporais; um movimento sobrenatural arrasta a outra para longe das trevas, rumo à alta morada dos nossos avós (GOETHE, p. 63).

Estou muito ancho, tenho agora de pertencer à tua espécie; o grande Espírito me desdenhou; a natureza se fechou diante de mim; o fio de meu pensamento rompeu-se, e desgostei-me com toda a ciência. É preciso que as minhas paixões ardentes se apaziguem no abismo da sensualidade! Que se saciem no seio de véus mágicos e impenetráveis de novos milagres! Precipitemo-nos no murmúrio do tempo, nas vagas agitadas do destino! E que, depois, a dor e a alegria, o êxito e o infortúnio, acompanhem, como puderem. É preciso que, de agora em diante, o homem se empenhe sem descanso (GOETHE, p. 81).

Vejamos o poema de Shelley, em sua tradução literal:

“Para...
Uma palavra é muito frequentemente profanada
Para que eu a profane,
Um sentimento é por demais falsamente desdenhado
Para que tu o desdenhes;
Uma esperança demasiadamente como um desespero
Para que a prudência a sufoque,
E piedade vinda de ti mais cara

Do que vinda de qualquer outra pessoa.
Não posso dar o que os homens chamam amor,
Mas tu não aceitarás
A adoração que o coração eleva
E o céu não rejeita?
O desejo da mariposa pela estrela,
Da noite pela manhã,
A devoção por algo ao longe
Vinda do campo da nossa mágoa?”(SHELLEY, apud PASSOS, 1996,
p.63).

A natureza do amor que o poeta dedica a sua amada o impede de alcançá-la no plano físico, não espera alcançar e não deseja macular o objeto de sua adoração, mesmo porque isto significaria transportá-lo para o plano terreno, deslocá-lo da “devoção por algo ao longe/Vinda do campo da nossa mágoa?” onde o colocou como bem o demonstram os versos: “mas tu não aceitarás a adoração que o coração eleva/E o céu não rejeita?” O amor idealizado é por natureza inacessível, não se pode alcançá-lo sob pena de destruir o que nele há de essencial e por isso mesmo o poeta só deseja ter com sua amada comunhão espiritual. Propósito diverso encontramos em Fausto - personagem do poema dramático de Goethe – que para readquirir o vigor da juventude e assim seduzir Margarida, uma jovem adolescente, pactua com o Diabo. Na relação dialógica estabelecida com a obra de Goethe, a incontida angústia existencial de Fausto é transformada no nostálgico e conformado lamento, do nosso Aires: “Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!” (MA, p. 1104). São as palavras finais, acrescentadas por Aires ao verso de Shelley, que estão associadas ao tema fáustico e que mostram o movimento pendular do sentimento do personagem-narrador entre o amor sublimado e o desejo de materializá-lo, desejo que se confirma pelas impressões causadas pela jovem no espírito de Aires: “Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também” (MA, p. 1103); “[...] dominando a todas pelo aspecto particular da velhice, D. Carmo, e pela graça apetitosa da mocidade de Fidélia”(MA, p. 1104).

“Shelley continuava a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo: I can give not what men call love” (MA, p.1105). O verso de Shelley, repetido com frequência ao longo da narrativa, mas assumindo na relação intertextual tonalidades diversas, ambíguas e até mesmo contraditórias, parece

acompanhar o movimento oscilante do sentimento de Aires em relação à jovem viúva:

Ora, pergunto, valia a pena ter brigado com o pai, em troca de um marido que mal começou a lição do amor, logo se aposentou na morte? Certo que não. Se eu propusesse concluir-lhe o curso, o pai faria as pazes com ela; ai! Era preciso não haver esquecido o que aprendi, mas esqueci, - tudo ou quase tudo. *I can not*, etc. (Shelley) (MA, p. 1115).

A contradição do discurso de Aires se confirma, umas vezes, entre afirmações feitas em momentos diversos, outras vezes, dentro do mesmo espaço de tempo. É o que podemos observar no trecho transcrito acima em que a ambigüidade se concretiza também pelo andamento titubeante do discurso que não avança, que não se conclui, que é feito de perguntas, hipóteses e respostas um tanto quanto descabidas e articuladas de modo contraditório. Afirmações paradoxais muito evidentes estão presentes no que segue:

[...] por outras palavras, estou reconciliado com as minhas cãs. Os olhos que pus na viúva Noronha foram de admiração pura, sem a mínima intenção de outra espécie, como nos primeiros dias deste ano. Verdade é que já então citava Shelley, mas uma coisa é citar versos, outra é crer neles (MA, p.1139).

Note-se que Aires “citava” e ainda cita versos, mas, segundo suas próprias palavras, “uma coisa é citar versos, outra é crer neles”. Aqui, a contradição se inscreve no uso das formas verbais *citar* e *crer* empregadas no infinitivo. “O infinitivo sem flexão revela que a nossa atenção se volta com especial atenção para a ação verbal” (BECHARA, p. 286). Sem referência ao tempo e ao agente da ação, essa forma nominal do verbo generaliza um e outro, refere-se a todo e qualquer sujeito e a qualquer tempo em que o fato se realize. Essa contradição tira a credibilidade do narrador tanto no que diz respeito a afirmações feitas no passado, quanto no que se refere ao que afirma no presente:

Fui à minha pequena estante e tirei o volume do *Fausto*, abri a página do prólogo no céu, e li-lha, resumindo como pude. Rita

escutou atenta o desafio de Deus e do Diabo, a propósito do velho Fausto, o servo do Senhor, e da perda infalível que faria dele o astuto (MA, p. 1099).

Eu – aqui o digo ante Deus e o Diabo, se também este senhor me vê a encher o meu caderno de lembranças, - eu deixei-me ir atrás dela. Não era curiosidade, menos ainda outra coisa, era puro gosto estético. Tinha graça andando; era o que lá disse acima: encantadora (MA, p. 1154).

“[...] ante Deus e o Diabo [...]”. A dicotomia é evidente, e a relação intertextual com o **Fausto**, de Goethe, é explícita. A referência a Shelley não é explícita, mas o amor espiritualizado, segundo a visão de Shelley, está representado por Deus. Temos, portanto, a imagem de Fidélia, vista da perspectiva de Aires, associada à arte literária e, por conseguinte, a dicotomia do sentimento do narrador-personagem em relação à jovem viúva se concretizando no plano da ficção literária, como uma espécie de deleite estético, “puro gosto estético”. Mas é preciso desconfiar de um narrador que confessa que “tudo é assim contraditório e vago também”.

Os trechos citados, permeados pelo discurso de Shelley, fazem parte de um discurso contraditório que nos permite perceber que do começo até o fim da narrativa persiste o movimento pendular que revela a dualidade do narrador-personagem, dividido entre o desejo e a negação do desejo ou sua atenuação decorrente das diferentes nuances que o discurso de Aires lhe empresta. Não há, como até dado momento somos levados a crer, o efetivo arrefecimento, a efetiva sublimação do desejo despertado pela jovem viúva que, embora escamoteado, permanece latente. Aires não está, de fato, reconciliado com as suas cãs. Não há dúvida de que: “uma coisa é citar versos, outra é crer neles” (MA, p.1139). Essas palavras se confirmam quando, após o desfecho da trama, o narrador, ainda uma vez, faz referência ao verso de Shelley:

Não acabarei esta página sem dizer que me passou agora pela frente a figura de Fidélia, tal como a deixei a bordo, mas sem lágrimas. Sentou-se no canapé e ficamos a olhar um para o outro, ela desfeita em graça, eu desmentindo Shelley com todas as forças sexagenárias restantes. Ah! Basta! Cuidemos de ir logo aos velhos (MA, p. 1199).

A referência final ao verso de Shelley desmente os vários subterfúgios usados pelo narrador-personagem para falsear os seus sentimentos que até o desfecho da trama permanecem os mesmos. Mas, importa observar, estamos diante

de um narrador cujo discurso se caracteriza pela ambigüidade desnorteante. Antes de tudo, é necessário considerar que o discurso poético, pela sua natureza subjetiva, não pode ser desmentido. Dizendo desmentir Shelley, é a si próprio que Aires desmente.

Em outras palavras, nessa relação dialógica, Aires se apropria do discurso de Shelley dando-lhe, a cada passo, conotações diversas, para no fim negá-las, com uma incontida e incomum manifestação emocional para um homem tão comedido: “Ah! Basta!” O verso de Shelley, e aquilo que prenuncia desde o início, confirmam-se, como bem o comprovam a desilusão final, definitiva e o retorno do Conselheiro à situação inicial, o retorno a si mesmo e a necessária reconciliação com as cãs: “Cuidemos de ir logo aos velhos” (MA, p. 1199). Portanto, é o discurso poético de Shelley que se impõe e desmente o discurso de Aires, não antes, no entanto, de um demorado diálogo entre os dois discursos.

Usando as palavras mesmas do narrador, numa referência a Fidélia, parece razoável afirmar que ele “foge a si mesmo”, ou que não sabe de si. “Ninguém conhece que alma tem”, afirma Fernando Pessoa (1984, p. 23). É isso mesmo o que lhe revela o diário, feito confidente e amigo:

Aires amigo, confessa que ouvindo ao moço Tristão a dor de não ser amado, sentiste tal ou qual prazer, que aliás não foi longo nem se repetiu. Tu não a queres para ti, mas terias algum desgosto em a saber apaixonada dele; explica-te se podes; não podes (MA, p.1173).

É no diálogo com o seu diário, confidente e amigo, que Aires busca o conhecimento de si próprio. Examinando “as manifestações de gênero do diálogo socrático”, Bakhtin comenta:

O gênero se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo *oficial* que se pretende *dono de uma verdade acabada*, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica (BAKHTIN, p. 109-110).

O diálogo, portanto, é condição necessária para que se chegue à verdade, o que inclui o conhecimento sobre si mesmo, a autoconsciência. Não é outra coisa o que Aires afirma sobre Osório, o outro apaixonado por Fidélia:

A vida é um direito, a mocidade outro; perturbá-los é quase um crime. Se eu tenho podido dizer isto ao Osório, talvez ele não partisse; acharia na minha reflexão um eco do próprio sentimento, e escreveria ao pai uma carta cheia de piedade; mas ninguém lhe disse nada (MA, p. 1124).

No diálogo com o outro o memorialista busca alcançar a autoconsciência. O mesmo princípio aplica-se ao processo de construção do **Memorial de Aires** para o qual as relações intertextuais e a rede de significados daí advindos, desempenham papel de fundamental importância. É justamente esse o conceito de intertextualidade - criado por Julia Kristeva a partir do estudo das “relações dialógicas” de Bakhtin –, segundo o qual “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, apud PASSOS, 1996, p. 13).

No que diz respeito à jovem viúva, Fidélia, o intertexto resulta fundamentalmente da relação dialógica com **A Divina Comédia**, de Dante Alighieri e **Romeu e Julieta**, de Shakespeare. Desses diálogos resultam, respectivamente, a construção da dualidade da jovem e o esvaziamento da grande paixão que tinha pelo marido falecido, segundo a perspectiva de Rita, irmã do Conselheiro Aires.

A relação que Aires estabelece entre o **Memorial e Romeu e Julieta**, ou mais especificamente, entre os jovens apaixonados de Verona e os namorados da Paraíba do Sul, é mais complexa, mais sutil. Fidélia e Eduardo Noronha se viram, se apaixonaram e só depois souberam que eram filhos de inimigos políticos. Resumidamente é isso que Rita conta ao irmão. Até aí, a semelhança com **Romeu e Julieta** é completa. Mas vejamos o modo como o narrador-personagem dialoga com o texto do dramaturgo inglês e cuida de redimensionar o sentido trágico que a analogia com o texto shakespeariano dá à paixão que envolve os enamorados da Paraíba do Sul:

A única particularidade da biografia de Fidélia é que o pai e o sogro eram inimigos políticos, chefes de partido da Paraíba do Sul.

Inimizade de famílias não tem impedido que moços se amem, mas é preciso ir a Verona ou alhures. E ainda os de Verona dizem comentadores que as famílias de Romeu e Julieta eram antes amigas e do mesmo partido; também dizem que nunca existiram, salvo na tradição ou somente na cabeça de Shakespeare (MA, p.1100).

Inicialmente, sugere que amor suficiente para vencer a inimizade dos pais só se encontra em **Romeu e Julieta**, depois questiona a veracidade da inimizade que deu origem à tragédia dos jovens apaixonados, por fim, supõe que tais famílias – e conseqüentemente tal amor – nunca existiram exceto na cabeça de Shakespeare, ou seja, é pura ficção. Temos aqui um processo de alteração do texto original e o conseqüente aumento da complexidade da relação intertextual decorrente da superposição de idéias que se contradizem ou excluem. Posto isso, cabe perguntar: com qual texto o **Memorial** dialoga? Com o texto desmontado pela metalinguagem? Com o texto original? Ou com ambos? Em qualquer hipótese o resultado da relação intertextual é ambíguo e desnorteante, mas, segundo nos parece, redimensiona, esvaziando ou diminuindo, o significado do amor de Fidélia pelo finado marido.

Não é menos intrincada a relação tempo/espço estabelecida entre os dois textos. “Inimizade de famílias não tem impedido que moços se amem, mas é preciso ir a Verona ou alhures” (MA, p. 1100). Note-se que a relação tempo/espço estabelecida entre os dois textos é inconciliável. O desacordo é caracterizado no plano sintático pela oração coordenada adversativa que se contrapõe àquilo que se afirma na oração que a antecede. A efetiva concretização do fato exige a transposição do cenário do aqui-agora para um tempo e um espço intangíveis: o tempo e a Verona de Romeu e Julieta.

A analogia estabelecida pela relação intertextual nos leva a suspeitar da efetiva inimizade política dos pais de Eduardo e Fidélia. Tal suspeita diminui em muito o peso de uma inimizade de fundo ideológico, marcada por princípios divergentes e a transfere para o âmbito da intolerância pessoal, não anula, mas reduz a força de um dos argumentos em que se sustenta a crença, defendida com veemência por Rita, na paixão suficientemente forte para que Fidélia se mantivesse fiel ao marido morto, preservando até o fim o estado de viuvez.

Visto por outra perspectiva, há motivos plausíveis para considerar que a inimizade entre conservadores e liberais no Brasil de então, ao contrário do ódio arraigado entre as famílias de Romeu e Julieta, seja pura fachada. A propósito, em

Um mestre na periferia do capitalismo, Roberto Schwarz cita o seguinte trecho de um discurso de Bernardo Pereira de Vasconcelos:

Sirva de exemplo um discurso parlamentar famoso, de Bernardo Pereira de Vasconcelos, segundo o qual, ao contrário do que se pensava, a África é que civilizaria o Brasil. Diante da surpresa dos amigos da Câmara, o estadista completava: “Sim, a civilização brasileira de lá veio, porque daquele continente veio o trabalhador robusto [...] as riquezas que proporcionaram a nossos pais recursos para mandar seus filhos estudar nas academias e universidades da Europa, ali adquirirem os conhecimentos de todos os ramos do saber [...] Nessas circunstâncias, os amigos do progresso e da cultura podem ser inimigos da escravidão? Não deveriam ser amigos dela? Os inimigos da instituição nefanda não seriam também inimigos do Direito, da Constituição e da Liberdade? (SCHWARZ, 2000, p.42).

Sentido análogo, em certa medida, tem o comentário de Aires, acrescido de uma dose significativa de ironia, que fala por si mesma:

Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia, - porque o pai do nosso Romeu era advogado na cidade da Paraíba, - é um desses encontros que importaria conhecer para explicar (MA, p.1100).

O deboche parece evidente. Como explicar a simples transposição de modelos literários europeus sem a necessária refração exigida pelo cenário brasileiro e levada a efeito pela intertextualidade? O narrador do **Memorial** não perde oportunidade de criticar a imitação de padrões estéticos europeus, procedimento comum entre nossos românticos.

Esse aspecto merece discussão mais ampla, que escapa ao objetivo do nosso trabalho. No entanto, o comentário não é gratuito, na medida em que elucida o sentido do trabalho intertextual. Ícone do amor ilimitado, o par Romeu e Julieta não cabe em nossa literatura sem a devida aclimação. *Nosso Romeu e nossa Julieta*, devidamente aclimatados, representam pura e simplesmente o amor pragmático. Temos, portanto, o grande amor vivido por Fidélia e Noronha, segundo preconiza Rita, redimensionado e destituído do sentido trágico. É dessa perspectiva que Aires ouve a história dos apaixonados, contada pela irmã, desde o primeiro encontro até a

morte do jovem esposo, em Lisboa. Não faltam lances dignos de uma grande paixão: amor à primeira vista, oposição irreductível dos pais dos enamorados, a doença grave da moça na luta obstinada para ter a permissão do pai que não a concede sem antes renegar a filha. Enquanto narra a história, Rita surpreende no irmão um sorriso que lhe parece de incredulidade. Aires diz que acredita na história, mas ao mesmo tempo a julga romanesca. A estética romântica nos permite entender “romanesca” como idealizada, fantasiosa, conclusão que se confirma por outro comentário do Conselheiro que, ao fazer a oposição entre a sopa da irmã e “todas as noções estéticas e morais deste mundo e do outro”, atribui à realidade mais comezinha – e também mais consistente e palpável - maior importância do que a qualquer noção estética, o que inclui a concepção romanesca da história de Fidélia:

- Eu, mana? Eu penso no seu jantar, que há de estar delicioso. O que me fica da história é que essa moça, além de bonita, é teimosa; mas a sua sopa vale para mim todas as noções estéticas e morais deste mundo e do outro (MA, p.1113).

Conforme dissemos, a relação intertextual com **A Divina Comédia** é um recurso que contribui para a construção do caráter dual de Fidélia. No capítulo referente à fortuna crítica, citamos um trecho da análise onomástica de José Paulo Paes que expõe com clareza o que afirmamos. Nesse sentido, é oportuno transcrever outro comentário feito pelo crítico em sua análise:

Digno de nota é o Conselheiro Aires chamar a atenção do leitor para o nome de Fidélia, onde está como que engastada a obrigação de fidelidade ao marido morto e a proibição de um novo casamento (PAES, 1985, p. 20).

À análise de José P. Paes acrescentamos a nossa. É importante observar que o Conselheiro Aires, ao se referir ao nome de Fidélia, chama a atenção do leitor para o eventual desacordo entre a pessoa e o nome: “O nome não basta para não casar” (MA, p. 1100). A essa afirmação Rita responde: “Tanto melhor para você, que vencerá a pessoa e o nome, e acabará casando com a viúva” (MA, p. 1100).

A resposta de Rita nos remete, ainda uma vez, à tragédia shakespeariana e à relação intertextual, agora com base na análise onomástica. Para tanto, vamos ao ato segundo, cena II, em que Julieta, supondo-se só, monologa:

Somente teu nome é meu inimigo. Tu és tu mesmo, sejas ou não um Montecchio. Que é um Montecchio? Não é mão nem pé, nem braço, nem rosto, nem outra parte qualquer pertencente a um homem. Oh! Sê outro nome! Que há em um nome? O que chamamos de rosa, com outro nome exalaria o mesmo perfume tão agradável; e assim, Romeu, se não se chamasse Romeu, conservaria essa cara perfeição que possuí sem o título. Romeu, despoja-te de teu nome e, em troca de teu nome, que não faz parte de ti, toma-me toda inteira (SHAKESPEARE, 1981, p. 42).

Se Fidélia é fiel, e seu nome indica exatamente isso, não há razão para distinguir a pessoa do nome, como o faz Rita, afirmando que cabe ao irmão “Vencer a pessoa e o nome.” Em outras palavras, Aires precisa vencer o nome em que está inscrita a ideia de fidelidade e conquistar a pessoa. Fazendo essa distinção ela revela, involuntariamente, a dualidade de Fidélia. Seguindo outra direção, o discurso de Julieta esvazia a importância do nome para valorizar unicamente o ser. A ideia de inimizade não está associada ao nome Romeu, mas, se estivesse, seguindo a lógica do pensamento da personagem, seria indiferente. Shakespeare discute a relação significativa entre o nome e o ser nomeado. A relação intertextual que Machado estabelece com o texto do dramaturgo inglês, primeiro torna desnecessária essa discussão, depois dá outro sentido à relação entre o nome e o ser nomeado. Ao dar relevo ao nome, e ao significado nele inscrito, Aires dirige nosso olhar para a ideia de fidelidade. Se Romeu tivesse outro nome continuaria sendo o mesmo ser, mas Fidélia não é fiel. A ambigüidade resulta dessa relação intrincada entre o nome e o ser nomeado que configura a dualidade de Fidélia.

Tudo considerado, somos levados a crer que outra não seja a intenção do narrador que fazer ruir a crença na grande paixão que Fidélia devotava ao marido, ou negar que fosse suficiente para mantê-la perpetuamente fiel. transformá-la numa idealização romântica. Em relação a essa hipótese, é importante chamar à atenção para o fato de que Rita e Aires foram contemporâneos do Romantismo, mas um e outro o absorveram de modo diverso. Rita, que segundo o irmão “não tem cultura”, parece ter introjetado e fixado seus valores. Aires, viajado e culto, acompanhou as

transformações operadas pelo tempo quer no que diz respeito aos padrões culturais, quer no que toca à realidade mais imediata e, portanto, tem plena consciência da transitoriedade de tudo, o que inclui o movimento romântico e suas repercussões sociais. Para melhor compreendermos a posição de um e outro, vamos às anotações de Aires:

- Pelo que ouço, enquanto eu andava lá fora, a representar o Brasil, o Brasil fazia-se o seio de Abraão. Você, o casal Aguiar, o casal Noronha, todos os casais em suma, faziam-se modelos de felicidade perpétua (MA, p. 1105).

Não está em jogo apenas a visão paradisíaca da realidade em oposição ao pragmatismo de Aires, mas a perpetuação de “modelos de felicidade” em oposição à fugacidade de tudo, “tudo perece”. Tanto a visão idealizada da realidade, quanto o desejo algo obsessivo de tornar perenes “modelos de felicidade”, já pudemos observá-los antes no pensamento de Rita que mantém o túmulo do marido, falecido há muito, conservado como se fosse “da véspera”.

Através da nossa análise, supomos ter demonstrado que o processo de intertextualidade pressupõe escolhas que atendem a finalidades previamente estabelecidas e, portanto, tem função importante na construção da ambigüidade. Referimo-nos à ambigüidade enquanto recurso gerador de sentidos intencionalmente determinados pelo narrador. No **Memorial**, o processo intertextual contribui de forma significativa para desmistificar a imagem de fidelidade da viúva Noronha, opera no sentido de revelar sua dualidade e do próprio narrador-personagem.

2.4 – Recursos Modalizadores

Fidélia é o objeto de estudo de Aires. Isto é o que declara ele próprio: “Deste modo ela não iria daqui e eu não perderia o meu objeto de estudo” (MA, 1997, p.1117). Mas não apenas a viúva Noronha está na mira do seu olhar perscrutador, o mesmo se pode dizer de Tristão, do casal Aguiar. Rigorosamente nada lhe escapa.

Aires é um *voyer* contumaz, um inquiridor obstinado em busca de desvendar o que escondem as aparências. É assim que mais de uma vez o narrador levanta dúvidas sobre a honestidade do seu criado José:

Era mentira; veio distrair as pernas à rua, ou ver passar criadas vizinhas, também necessitadas de distração; como ele é hábil, engenhoso, cortês, grave, amigo de seu dever, - todos os talentos e virtudes, - preferiu mentir nobremente a confessar a verdade. Eu nobremente lho perdoei e fui dormir antes de jantar (MA, p.1148).

Talvez a idéia que o levou à mala fosse a esperança de algum valor extraviado, uma jóia, por exemplo, ou ainda menos, uma camisa, um colete, um lenço, e sendo assim o silêncio era mui possível. Achou papéis velhos, veio fielmente entregar-mos (MA, p. 1161).

Sem meias palavras, secamente - o que não é próprio do seu estilo - julga o criado mentiroso. A mudança de tom é evidente. As sutilezas e ambiguidades costumeiras, caracterizadas pelo uso do advérbio talvez, do verbo parecer, do emprego do modo subjuntivo, são substituídas por afirmações categóricas: “Era mentira”, ou pela mais franca ironia: “mas, como ele é hábil, engenhoso, cortês, grave, amigo de seu dever, - todos os talentos e virtudes, - preferiu mentir nobremente a confessar a verdade”. Em outro momento, Aires vale-se de uma gradação para degradar a imagem de José: “uma jóia, uma camisa, um colete, um lenço”. Nesses termos, uma jóia ou coisa de importância muito menor, como um simples lenço, bastariam para macular o caráter do criado.

Importa observar, também, a inversão de valores resumida na expressão: “mentir nobremente”, atribuída a José e acentuada por outra: “nobremente lho perdoei”, que o narrador atribui a si próprio. Uma coisa é “mentir” nobremente, outra, e bem diversa, é “nobremente” perdoar. No primeiro caso, o que se enfatiza – considerando-se inclusive a ordem em que aparecem na estrutura oracional - é a mentira, no segundo, a nobreza do gesto. A oposição de valores éticos é clara, a associação desses valores ao povo e à classe dominante, respectivamente, também parece clara. Ao mesmo tempo em que atribui a si próprio e a seus pares esse caráter nobre, denigre o caráter do criado e da classe a que pertence. Desse modo, sub-repticiamente, Aires justifica os privilégios de sua casta – não nos esqueçamos de que os nobres eram nobres por direito divino e perdoar é divino - e a condição subalterna dos menos favorecidos.

Vista de outro ângulo, a mudança de tom no discurso de Aires, aplica-se à simplicidade da classe de pessoas a que José pertence. Simplório, não afeito a rodeios de palavras, nem à construção de discursos ambíguos, o criado apresenta ao Conselheiro uma desculpa qualquer, em nada convincente. A ele, à sua classe, pouco importa uma linguagem requintada, pouco lhe importa que isto ou aquilo seja ou deixe de ser de bom-tom, pouco lhe importa uma mentira grosseira ou mal arranjada que sirva de desculpa aos seus deslizes. Naturalmente, a construção de um discurso ambíguo está estreitamente associada à construção de personagens ambíguas. É um dado que importa analisar com atenção. O tratamento diverso que o narrador dá ao estilo, ao se referir a José, é revelador não apenas de classes sociais distintas, mas de características que as faz distintas. Não se trata apenas de um discurso despido de sutilezas, mas de um discurso que revela a condição subserviente de uma classe social que, não sendo protagonista da própria história, tem seu papel bem definido, ainda que esse papel não tenha sido determinado por ela mesma. Neste sentido, é significativa a seguinte anotação de Aires:

Vou ocupar o tempo em reler uns papéis velhos que o meu criado José encontrou dentro de uma velha mala e me trouxe agora. A cara dele tinha a expressão de prazer que dá o serviço inesperado; aquele gosto de descobrir papéis que podem ser importantes fazia-o risonho, olhos escancarados, quase comovido. [...] Ante mim continuava o meu José com a mesma expressão de gosto que lhe deu o achado. Naturalmente agradecia à sua boa Fortuna que lho deparou; contará que é mais um elo que nos prenda (MA, p. 1160).

Note-se a ambiguidade de sentido da expressão “descobrir papéis que podem ser importantes” que pode significar, além do que se interpreta de imediato, a descoberta e conseqüente possibilidade de representar um papel mais importante para ele, José, papel que, naturalmente, lhe seria concedido por Aires. Mas o Conselheiro, para desencanto do criado, manda queimar os papéis por julgá-los inúteis, “um inferno de lembranças que era melhor não se terem achado” (MA, p. 1160).

Em resumo, concluímos que, quer pela simplicidade, quer pelo papel socialmente bem definido que o criado do Conselheiro Aires representa, não cabe, no traçado do seu perfil, um discurso marcado por sutilezas e ambigüidades.

Outro é o papel representado pela classe dominante que Aires integra, outro o discurso posto em prática pelo narrador para representá-la. Economicamente

dependente da mão-de-obra escrava ao mesmo tempo em que defende idéias liberais tomadas de empréstimo, a sociedade brasileira oitocentista apresenta profundas e irresolúveis contradições. Roberto Schwarz, em **Um mestre na periferia do capitalismo**, comentando um discurso parlamentar de Bernardo Pereira de Vasconcelos – ao qual já nos referimos anteriormente, a propósito da inimizade de fachada entre liberais e conservadores – faz observações esclarecedoras sobre essa questão:

Em suma, a defesa progressista do tráfico negreiro suscitava problemas ideológicos difíceis de resolver, e encarnava a parte de afetação e afronta que acompanha a vida das idéias nas sociedades escravistas modernas. A *ambivalência* (grifo nosso) tinha fundamento real, e Machado de Assis, conforme se verá, soube imaginar-lhe as virtualidades próximas e remotas (SCHWARZ, p. 43).

O discurso de Bernardo de Vasconcelos assinalava o fundamento não-liberal de nosso Liberalismo e convidava os parlamentares a entender o interesse que as classes voltadas para o progresso da civilização de fato tinham na barbárie, outro nome que o século XIX reservava ao regime escravista. A lucidez não suprimia, antes acentuava a contradição, remediável somente pela convivência dos favorecidos. Esta, entretanto, não era apanágio dos ricos, encontrando-se igualmente entre a gente modesta, que dependia dos primeiros através de formas diversas de clientelismo (SCHWARZ, p.43).

Em síntese, no Brasil oitocentista, a civilidade ostentada pelas idéias liberais modernizantes, a civilidade atrelada à barbárie, ao conservadorismo do modelo econômico que a sustentava, expõe, no embate entre idéias e fatos, suas contradições insolúveis. É natural que essa ambivalência, tão profundamente enraizada, determine um padrão de comportamento e que tenha reflexos nos mais diversos níveis de relações sociais. É justamente a ideologia subjacente a esse padrão de comportamento, que se caracteriza acentuadamente pela aparência de civilidade, o que traduz o discurso ambíguo do Conselheiro Aires.

Traço característico de indefinições, o emprego recorrente de recursos modalizadores, no **Memorial de Aires**, deixa permanentemente em aberto o caminho entre o ser e o parecer. Em não poucos casos – e não deixa de ser convincente – Aires conduz sua narrativa para a incerteza, para o abismo que há entre o ser e o não ser, e não sabemos nunca quando o faz astuciosamente para

levar sua ambigüidade ao limite, nem quando, efetivamente, não tem uma conclusão sobre os fatos. Em suma, freqüentes vezes, não sabemos rigorosamente se Aires omite sua visão das pessoas e coisas ou se é efetivamente a incerteza que o faz calar. Não calar exatamente, mas ir apenas até o limite de sugerir possibilidades, de entregar ao leitor, como se lavasse as mãos, o jogo em aberto. Neste sentido, Aires faz do leitor um cúmplice a quem, por sua vez, cabe o papel de ler nas entrelinhas, de buscar respostas plausíveis, nas pistas deixadas pelo seu discurso, às mesmas indagações de um narrador que a todo o momento sugere, levanta dúvidas, hipóteses, mas pouco conclui.

É fato que o Conselheiro Aires, segundo suas próprias palavras, gosta de concluir, mas guarda as conclusões para si mesmo ainda que pareçam evidentes. Sabe que traduzir pensamentos e intenções, observar os desvãos da mente é tratar de matéria fluida, em permanente transformação e que toda certeza é um risco. Conclui, mas cala-se, refugia-se na ambigüidade. Mostra todas as suas cartas, mas deixa ao leitor a tarefa de chegar às próprias conclusões, como se fosse um jogo em que as mesmas cartas, arranjadas de modo diverso, oferecessem resultados também diversos, mesmo que verossímeis. No seu ensaio **Prosa de Ficção**, Lúcia Miguel-Pereira faz, sobre a prosa machadiana, um comentário que cabe com perfeição ao narrador do **Memorial de Aires**:

Não lhe bastava saber como agiam, pensavam ou sentiam as suas personagens; o que visava era saber por que o faziam. E ao leitor só comunicava algumas das suas observações, sem se dar ao trabalho de explicar as relações entre elas. Quem não fosse capaz de concluir por si mesmo, que fechasse o livro (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p.75).

Fidélia, centro das atenções de Aires, desde o primeiro momento em que entra em cena, aparece envolta numa aura de suspeição, mas outro é o tom dado pelo narrador. As dúvidas que envolvem Fidélia são marcadas pela sutileza, pela ambigüidade do discurso. Sobre ela o narrador nada afirma categoricamente, tudo é marcado pela incerteza do “talvez”, do “parece” e de outras expressões análogas:

Já perto do portão, à saída, falei a mana Rita de uma senhora que eu vira ao pé de outra sepultura, ao lado esquerdo do cruzeiro,

enquanto ela rezava. Era moça, vestia de preto, e parecia rezar também, com as mãos cruzadas e pendentes. A cara não me era estranha, sem atinar quem fosse (MA, p. 1098).

Nesse momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente espreitou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto [...] (MA, p. 1098).

Tudo são suposições, um tanto quanto descabidas, as impressões que os gestos da viúva causam em Aires. Não há, efetivamente, motivos razoáveis que justifiquem que alguém se ocupe com tais minúcias sobre uma pessoa quase desconhecida. Mas a observação dessas minúcias, aparentemente insignificantes, ganha sentido quando, numa leitura mais atenta, nos damos conta de que fazem parte de um roteiro criteriosamente traçado pelo autor implícito. “Parecia rezar”, “Talvez quisesse beijar” são partes desse roteiro que, vistas no conjunto, fazem todo sentido e atendem ao bem definido propósito de construir a ambigüidade que envolve a personagem.

Com efeito, nada parece ser desarticulado no discurso do narrador, tudo parece prenunciado. Ainda no cemitério, Aires, saindo do plano das conjecturas mais vagas, arrisca um palpite sobre a viúva, ao mesmo tempo em que ensaia justificá-lo: “Eu, não sei por que inspiração maligna, arrisquei esta reflexão: Não quer dizer que não venha a casar outra vez.” A inspiração é efetivamente maligna, e Aires, segundo suspeitamos, tem plena consciência de sua fonte de inspiração. Nossa suspeita, o narrador parece confirmá-la logo adiante ao se referir ao **Fausto**, mais precisamente ao **Prólogo no Céu**, que trata do desafio entre Deus e o Diabo sobre o destino de Fausto. É inspirado na perdição do velho Fausto, personagem de Goethe, que Aires aposta que Fidélia, apesar do nome, tornará a casar. Com sua inspiração maligna tomada de empréstimo, inspiração de segunda mão, o Conselheiro não chega ao extremo de pactuar com o Demônio, nem é tão pretensioso quanto Fausto, mas tem lá sua dose de malignidade.

“Enquanto ele viver na terra, ser-te-á permitido fazê-lo cair em tentação. Todo homem que caminha pode se extraviar” (GOETHE, 1984, p.38). São palavras do Senhor, ditas a Mefistófeles, que revelam a fragilidade da natureza humana, frágil condição que é do conhecimento de Mefistófeles e também de Aires. É interessante observar a analogia estrutural que há entre as palavras do Senhor e as palavras de

Aires. Referimo-nos à estrutura silogística do raciocínio de um e de outro: Todo homem que caminha pode se extraviar; Fausto caminha, logo, pode se extraviar. Do mesmo modo: Para casar basta estar viúva; Fidélia está viúva, logo, pode se casar.

Note-se, entretanto, que não há, entre o pensamento de um e de outro, analogia semântica. No **Fausto**, o olhar de Goethe é maniqueísta. Fausto é o servo do Senhor que se deixa cair em tentação, que abandona o bem, “a via estreita do Senhor”, para trilhar o caminho do mal. A concepção de Aires remete ao caráter ambivalente da natureza humana que reúne em si o bem e o mal, a fidelidade e a infidelidade ou, mais especificamente, à dualidade de Fidélia a que se refere mais de uma vez:

É engenhoso, mas não é bom, principalmente não é certo. Os mortos param no cemitério, e lá vai ter a afeição dos vivos, com as suas flores e recordações. Tal sucederá à própria Fidélia, quando para lá for; tal sucede ao Noronha, que lá está. A questão é que virtualmente não se quebre este laço, e que a lei da vida não destrua o que foi da vida e da morte. Creio nas afeições de Fidélia; chego a crer que as duas formam uma só, continuada (MA, p. 1190).

Vindo para casa acudiu-me em caminho uma idéia, indiscreta, decerto, mas felizmente, não o disse a ninguém, e mal a deixo nesta folha de papel. A idéia é saber se Fidélia terá voltado ao cemitério depois de casada. Possivelmente sim; possivelmente não. Não a censurarei, se não; a alma de uma pessoa pode ser estreita para duas afeições grandes. Se sim, não lhe ficarei querendo mal, ao contrário. Os mortos podem muito bem combater os vivos, sem os vencer inteiramente (MA, p. 1196).

Ressaltamos que a dualidade de Fidélia já está indiciada pelos modalizadores *parecer* e *talvez* associados à construção da sua imagem. Nesse sentido, conflui também o diálogo com o texto de Goethe. Não é nosso intuito tornar à análise das relações intertextuais, ocorre, e isto importa salientar, que é freqüente, no **Memorial**, o entrelaçamento de diferentes recursos visando à construção de sentidos ambíguos.

Empregados de modo recorrente, os recursos modalizadores são um traço marcante na caracterização de Fidélia. Quer por inspiração maligna, quer por malignidade não revelada, Aires vê com ceticismo a imagem que Rita erigiu da jovem viúva e aos poucos, com a sutileza que lhe é peculiar, a vai demolindo ao

longo da narrativa, e o faz, como ficou dito, desde o primeiro momento, cercando seus gestos de dúvidas e ambigüidades.

É nas bodas de prata do casal Aguiar que, pela segunda vez, Fidélia é minuciosamente observada pelo olhar clínico do narrador que põe em relevo o vestido escuro e os adereços: as jóias e um raminho de miosótis. Como podemos observar é no vestido e nos adereços que a viúva traz que Aires busca significados. Vestido e adereços levam a direções opostas: morte e luto, morte e ressurreição. A oposição é clara, e traduz bem o estado de espírito de quem não deixou inteiramente o luto, nem voltou inteiramente à vida, mas o talvez potencializa a ambigüidade e dá ao uso dos adereços um significado inapreensível. Talvez trouxesse os adereços em homenagem à amiga, talvez os usasse para realçar a própria beleza e dar sinais de que tornava à vida, de que o impulso vital sobrepunha-se ao luto pela morte do marido. A interpretação de Alfredo Bosi, como vimos no capítulo em que tratamos da fortuna crítica, segue caminho análogo: “Fidélia casará de novo, e casada, voltará as costas à amizade materna da velha Aguiar; mas tudo isso não estaria, por acaso, já suspenso naquele simples talvez?” (BOSI, 1999, p.135). É uma hipótese plausível, mas o sentido daquele talvez, insistimos, é inapreensível. O que é inegável, é que as impressões de Aires sobre Fidélia são constantemente marcadas pela dúvida, como podemos observar, ainda uma vez, no exemplo que segue:

Túmulo grave e bonito, bem conservado, com dois vasos de flores naturais, não ali plantados, mas colhidos e trazidos naquela mesma manhã. Esta circunstância fez-me crer que as flores seriam da própria Fidélia, [...]. Em caminho pensei que a viúva Noronha, se efetivamente ainda leva flores ao túmulo do marido, é que lhe ficou este costume, se (grifos nossos) não lhe ficou esta afeição (MA, p. 1185).

“Fez-me crer que as flores seriam da própria Fidélia”. Com essas palavras, Aires insinua a possibilidade contrária. Essa mesma suspeita se confirma em outro momento, quando Rita comenta sobre as flores e as coroas levadas por Fidélia ao túmulo do marido: “Como sabe você que ela é que foi levar as flores e coroas?” (MA, p. 1165).

Os mesmos recursos modalizadores são empregados também na caracterização do perfil psicológico do afilhado do casal Aguiar, mas há, como

veremos, diferenças bastante significativas entre os discursos que envolvem a caracterização de Fidélia e Tristão e que revelam suas diferentes personalidades.

Talvez por pura malignidade – malignidade comedida, tão característica do Conselheiro – Aires questiona Aguiar sobre as razões que trouxeram Tristão ao Brasil:

Tristão veio apenas por quatro meses; a nosso pedido vai ficar mais dois. Mas eu ainda verei se posso retê-lo oito ou dez.

- Veio só para visitá-los?

- Diz que só. Talvez o pai aproveitasse a vinda para encarregá-lo de algum negócio; apesar de liquidado, ainda tem interesse aqui; não lhe perguntei por isso (MA, p.1136).

“Parece que vem liquidar também alguns negócios do pai; soube hoje por ele mesmo. Deus queira que não acabe tão cedo” (MA, p. 1144). Essas palavras, ditas por Aguiar e dirigidas a Aires, não são propriamente esclarecedoras. O verbo parecer, combinado com o pronome indefinido alguns, mantém em suspenso a dúvida levantada por Aires e inscrita no advérbio talvez. Essa questão, mesmo após o desfecho da trama, permanecerá obscura. Conhecer esses motivos, no entanto, não nos parece importante para o desfecho da trama. Importa sim, na construção da imagem de Tristão, como dado revelador do seu caráter inconstante. Voluntarioso, camaleônico, a imagem do viajante com propósitos vagamente definidos adéqua-se bem a quem permanentemente muda de opinião e destino. Essa inconstância de Tristão é explicitada, enfaticamente, pelo narrador, mais de uma vez:

Antes de sair, tornou a dizer do Rio de Janeiro, e também falou do Recife e da Bahia; mas o Rio foi o principal assunto.

- A gente não esquece nunca a terra em que nasceu, concluiu ele com um suspiro.

Talvez o intuito fosse compensar a naturalização que adotou, - um modo de se dizer ainda brasileiro (MA, p. 1139).

Tristão assistiu à Comuna, em França, e parece ter temperamento conservador fora da Inglaterra; em Inglaterra é liberal; na Itália continua latino. Tudo se pega e se ajusta naquele espírito diverso. O que lhe notei bem é que em qualquer parte gosta da política (MA, p. 1189).

Parece-nos desnecessário, posto que redundante, relatar outros tantos exemplos que trazem o mesmo sentido. Importa observar, conforme dissemos, os diferentes recursos discursivos empregados na caracterização das personagens de que estamos tratando. Não nos esqueçamos de que Aires, e por trás dele o autor implícito, gosta de “apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem” (MA, p. 1162).

Em **O homem encadernado**, a propósito do desabrochar da relação amorosa entre os filhos postíços do casal Aguiar, Maria Helena Werneck comenta:

Para acompanhar o desabrochar do romance entre Fidélia e Tristão, o diarista redobra seus esforços. Embora lamente a dificuldade na interpretação de certos signos, como o silêncio – “A causa secreta de um ato escapa muita vez a olhos agudos, e muito mais aos meus que perderam com a idade a natural agudeza (...)” (WERNECK, 1996, p.?).

A interpretação desse signo aplica-se, de modo particular, a Fidélia, cuja ambigüidade é, com freqüência, marcada pelo silêncio. A viúva Noronha, ao contrário de Tristão, pouco diz de si mesma, não se denuncia pela palavra. Apenas em duas circunstâncias Fidélia se pronuncia com desenvoltura: ao relatar o seu passado e quando pretende convencer D. Carmo a acompanhá-la em viagem à Europa. Excetuados esses casos, ela se expressa com absoluta economia de palavras.

Apesar de negá-lo, Aires ainda conserva a natural agudeza do olhar e é um artífice da palavra, matéria primordial do seu ofício. Dada a escassez de palavras de Fidélia, seu declarado objeto de estudo, ele vale-se da perspicácia do olhar e da habilidade que tem com as palavras para observar e traduzir matéria de outra espécie, mais fluida, inconsistente e movediça que as palavras: são olhares, sorrisos, gestos e silêncios. Matéria que, no conjunto, tem participação significativa na composição do perfil psicológico de Fidélia. Portanto, para captar o que vai na alma da jovem, é necessário não perdê-la de vista um único instante, e é isso mesmo o que ele faz. Esta circunstância, particularmente no que diz respeito ao seu objeto de estudo, faz de Aires um *voyer* obstinado e sua agudeza de espírito se revela em momentos diversos:

Guiei a conversação de modo que mais ouvisse que falasse, e Fidélia não se recusou a essa distribuição de papéis. Disse pouco de si e muito da gente Aguiar. Neste ponto falou com algum calor; não me deu coisas novas, mas o que sentia dos dois foi expresso com alma (MA, p. 1123).

Eu é que digo isto, não ela, que em sua tristeza de filha conserva a de viúva [...]. Também falou da fazenda e dos libertos, mas vendo que o assunto era já demasiado pessoal, mudou de conversa, e cuidamos da cidade e das ocorrências do dia (MA, p.1140).

Ela dizia com os olhos e um riso bom que lhe fazia luzir a pontinha dos dentes toda a glória daquele filho que o não era, [...] Quanto ao velho não ostentava menos a sua delícia. Fidélia é que não publicava nada; sorria, é certo, mas pouco e cabisbaixa (MA, p.1142).

A conversação não foi constante, porque a viúva levava os olhos no chão. A amiga falava-me, mas olhava de quando em quando para ela, e eu também. Fidélia falava pouco, e só então olhava para a outra (MA, p.1158).

De caminho falaram pouco, ou antes Fidélia é que não falou muito; ia preocupada. Apesar disso, mostrou-se o que sempre foi, afável, quase meiga; pareceu interessar-se pela vida de Rita, [...] Se as palavras eram poucas, não eram secas, ao contrário (MA, p. 1162).
Eu, relativamente a Fidélia, já cheguei à liberdade de lhe perguntar se não tinha saudades do noivo. A resposta foi afirmativa, mas calada, um sorriso breve e um gesto de sobrancelhas. Tristão foi o assunto mais freqüente da conversação, dizendo eu todo o bem que penso dele e francamente é muito, ao que ela retrucava sem vaidade, antes com modéstia e discrição; em si mesma devia estar feliz (MA, p. 1186).

Essas indicações configuram o caráter reservado de Fidélia, particularmente quando se trata de falar de si mesma, reserva que não se limita à economia de palavras, mas que é possível observar igualmente nos gestos e sorrisos. Nos trechos citados, Aires se detém na observação do sorriso da jovem em dois momentos. No primeiro caso, a ação vem acompanhada de um advérbio de intensidade: “sorria pouco”, no segundo, pelo adjetivo breve. Em outro momento, anterior a esses fatos, Aires havia feito um comentário mais preciso:

Escuta, papel. O que naquela dama Fidélia me atrai é principalmente certa feição de espírito, algo parecida com o sorriso fugitivo, que já lhe vi algumas vezes. Quero estudá-la se tiver ocasião. Tempo sobra-me, mas tu sabes que é ainda pouco para mim mesmo, para o

meu criado José, e para ti, se tenho vagar e quê, - e pouco mais (MA, p. 1116).

Note-se que não se trata apenas de um sorriso fugitivo. Ao caracterizar o sorriso da viúva Noronha, o narrador transfere essa caracterização para o retrato psicológico da jovem – “certa feição de espírito, algo parecida com o sorriso fugitivo, que já lhe vi algumas vezes.”

É necessário tentar preencher as lacunas deixadas por silêncios e gestos evasivos. Evidentemente, a exata expressão de um sorriso, de um silêncio é inapreensível, e o olhar pode ser tão enganador quanto as palavras. Isto não quer dizer que não temos, ao findar o **Memorial**, um retrato de Fidélia. Não é, certamente, um retrato realista, mas um quadro de contornos imprecisos como o são as imagens da pintura impressionista, antes sugeridas que retratadas com fidelidade.

Não poderia ser diferente a composição de um perfil psicológico feita, em grande parte, de impressões momentâneas causadas por olhares, sorrisos, gestos e silêncios. Mas importa salientar que essas impressões momentâneas não são registradas aleatoriamente. Tudo está dentro do *script*, rigorosamente. Trata-se de um método de trabalho, o método de composição a que nos temos referido e que é empregado aqui com a função de articular fragmentos, impressões instantâneas tomadas do seu “objeto de estudo”, fragmentos que, orquestrados pelo autor implícito, se ajustam com perfeição e no conjunto contribuem para a composição do perfil psicológico de Fidélia, revelam sua imagem imprecisa, difusa.

Em resumo, as palavras ditas por Fidélia pouco revelam do seu mundo interior. Ela não se trai pela palavra, porque a palavra não lhe é dada. É, em certa medida, uma personagem do silêncio, construída pelo silêncio.

Em sua dissertação de mestrado, “**A imagem de José Dias no discurso de Dom Casmurro**”, Lílian Aparecida V. Siqueira (2006) observa que “O discurso direto é compatível com a idéia de descomprometimento do narrador, pois expõe a voz do outro e dessa forma, exime-se de ser o único responsável pelo discurso”.

Fidélia não publicava nada, portanto, cabe ao narrador, valendo-se do discurso indireto, assumir o compromisso de traduzir e publicar as impressões que lhes são reveladas pelo seu olhar perscrutador. Naturalmente, são vagas impressões, que, no entanto, aos poucos vão delineando o perfil da personagem.

Diverso, como veremos, é o procedimento adotado pelo narrador na caracterização de Tristão. Para que se possa compreender com maior clareza essa

mudança de método convém relatar um pouco da história do afilhado do casal Aguiar:

A meninice de Tristão, - era o nome do afilhado, - foi dividida entre as duas mães, entre as duas casas. [...] 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 (MA, p. 1109).

Temos no que nos relata Aires a origem da dualidade de Tristão. Dividido entre duas mães, entre duas casas, soube ser dois; não para dar afeto, mas para recebê-lo de ambas. Esse traço da personalidade do jovem pode ser um caminho para que se compreenda sua face mais nebulosa. Voluntarioso, mostrou desde cedo que sabia escolher a direção, não importava qual fosse, para a qual o vento lhe soprava mais favoravelmente, além de obstinação e certo tato político para conseguir que lhe satisfizessem os desejos:

A madrinha defendeu a intenção do pai, mas com ela Tristão era ainda mais voluntarioso que com ele e a mãe, teimou em estudar direito e ser doutor. Se não havia propriamente vocação, era esse título que o atraía.

- Quero ser doutor! Quero ser doutor!

[...] Ao cabo de alguns dias o pai de Tristão cedeu, e D. Carmo quis ser a primeira que desse ao rapaz a boa nova (MA, p.1110).

Astuciosamente, Tristão usou a madrinha para advogar em defesa de sua causa e viu satisfeito seu desejo de seguir a carreira de advogado. Pouco depois, contrariando a todos, abandonou os preparativos para os estudos e seguiu com os pais para Portugal, nesse caso, posto que sua decisão desagradasse a todos, valeu-se única e exclusivamente da própria obstinação: “Tristão queria à fina força embarcar para Lisboa” (MA, p.1110). E embarcou.

É assim que, seguidamente, o vimos mudar de rumo, sem prévio aviso, deixando sempre em aberto a possibilidade de melhor se ajustar, de melhor se acomodar às circunstâncias, ainda que essa acomodação às novas situações trouxesse o custo adicional de alimentar ilusões, para depois desfazê-las, causando desencanto e mágoa a pessoas que supostamente lhe são caras:

Tristão escreveu comunicando a mudança de carreira e prometendo *vir para* (grifo nosso) o Brasil apenas formado; mas daí a algum tempo eram as cartas que escasseavam e acabaram inteiramente, elas e os retratos, e as lembranças; provavelmente não ficaram lá saudades (MA, p. 1111).

Essa imprevisibilidade, que ora aponta num sentido, ora em sentido diverso, senão oposto, alimenta, mais uma vez, o sonho do casal Aguiar de que ele, após ter retornado ao Brasil e casado com Fidélia, aqui permaneça. Visto de outra perspectiva, podemos dizer que o traçado mal definido dos seus passos parece ocultar a intenção deliberada de acenar com essa possibilidade, pelo que tudo indica, desde sempre descartada dos seus projetos. Essa parece ser a feição mais perversa e também mais obscura de Tristão.

Não conhecemos, conforme já observamos, os motivos exatos que trouxeram Tristão ao Brasil e aos padrinhos após tê-los esquecido por tão longa data, nem as razões que o levaram a acenar com a possibilidade de se radicar no Rio de Janeiro. Desconhecemos também os motivos de sua conduta visivelmente reticente em relação a tudo que diz respeito ao seu definitivo retorno à Europa. Fato incontestável é que à medida que a situação do moço se define, tanto no que diz respeito ao seu envolvimento afetivo com Fidélia, quanto em relação à carreira política, em Portugal, mais Tristão se esquivava, mais se faz reticente e ambíguo:

Tristão não dizia nada; parecia até não atender ao que eles diziam.

- Talvez fingisse.

- No fim do jantar, antes do café, Tristão declarou aos padrinhos que talvez parta antes do fim do ano...

[...]. Foi assim; no fim deu notícia da partida. Contou que uma carta atrasada...mas não mostrou a carta; terá mostrado depois que saí de lá (MA, p. 1174).

A gente Aguiar parece estar sobressaltada. Tristão recebeu novas cartas e alguns jornais de Lisboa, e longamente os leu para si, agora alegre, logo carrancudo. O que leu nos jornais foram trechos marcados a lápis azul e tinta preta, e nada referiu aos dois velhos. Ao contrário, levou os jornais para o quarto, onde nenhum deles lhos foi pedir nem ver (MA, p.1192).

Os dois excertos são particularmente significativos no sentido de demonstrar a ambiguidade do jovem e as incertezas em torno do seu regresso a Portugal. Neles, os significados indefinidos são construídos em torno de recursos modalizadores “talvez” e “parecer” – ambos empregados mais de uma vez –, silêncios, atitudes esquivas e o emprego de reticências a indicar pensamentos inconclusos. Em suma, recursos bastante expressivos para traduzir a indefinição do jovem e o sobressalto do casal Aguiar.

No que diz respeito aos recursos estilísticos empregados na composição do perfil dessa personagem, centramos nosso trabalho na análise de dois aspectos: primeiro a importância do discurso direto na construção da imagem que Tristão representa de si próprio; em segundo lugar, a maneira peculiar, caracterizada por um modo de afirmar por negativas, empregada amiúde pelo narrador para traduzir suas impressões sobre Tristão.

Ao contrário de Fidélia, que pouco diz de si mesma, Tristão se trai pela palavra. É político em todos os sentidos, e o uso que faz da palavra traduz bem essa qualidade:

Tristão pede mil desculpas do longo silêncio de anos, e lança-o à conta de tarefas e distrações. Ultimamente, já formado em medicina, foi em viagem a várias terras, onde viu e estudou muito. Não podendo escrever as viagens, contar-lhas-á um dia, se cá vier. [...] A carta é longa e cheia de ternuras e saudades (MA, p. 1120).

“Provavelmente não ficaram lá saudades” (MA, p.1111). Foi essa a forma lacônica, como vimos, que o narrador encontrou para justificar a longa ausência de notícias do afilhado do casal Aguiar; primeira semente de dúvida lançada à personalidade do rapaz e que começa a delinear sua inconstância. No entanto, essa explicação, marcada pela incerteza, pela probabilidade, se contrapõe a uma carta, escrita anos mais tarde, em que Tristão se mostra “cheio de ternuras e saudades”. A carta é um primor de retórica. Mais do que se desculpar, segundo indicam as evidências, o que Tristão pretende, efetivamente, é preparar o terreno para sua vinda ao Brasil. Percebe-se nessa mensagem a sutileza do seu autor que ao usar o condicional para se referir a sua vinda ao Brasil a coloca num plano hipotético, e num futuro incerto: “contar-lhas-á um dia, se cá vier”. Ao mesmo tempo, esse

recurso lhe permite indicar a permanência das *tarefas e distrações* que justificam a ausência de cartas. Mas a sutileza das palavras não acaba aí. Note-se que ele não se refere somente a tarefas, mas também a distrações e com isso consegue duplo efeito: por um lado significa *fazer mea-culpa*, por outro lado legitima a veracidade das tarefas e lhe confere um ar de honestidade característico de quem reconhece os próprios defeitos. Todo esse arranjo de palavras tem como propósito central “preparar o terreno” para a vinda ao Brasil, viagem já certa, apesar do teor da carta fazer parecer o contrário. Prova disso é a segunda correspondência, enviada ao casal Aguiar pouco tempo depois, aproximadamente um mês, em que confirma para breve o que era apenas uma idéia remota:

Viva a fortuna, que sabe às vezes consolar o mal agudo com algum bálsamo inesperado. A gente Aguiar recebeu carta de Tristão, que lhes anuncia a vinda ao Brasil, talvez no pacote próximo (MA, p. 1127).

A carta seguinte traz a confirmação do embarque de Tristão para o Brasil, inclusive com previsão de chegada: 23 ou 24 de julho. Não há mais talvez, mas pura e simples confirmação:

A gente Aguiar recebeu ontem a carta de Fidélia, e hoje outra de Tristão, em que este lhe anuncia que embarca no pacote inglês para cá; deve chegar a 23 ou 24. A alegria com que eles leram esta notícia foi naturalmente grande; porquanto Fidélia cá está e diz-se filha da boa velha; Tristão aí vem e anuncia que esta carta é a última; a seguinte é ele próprio. Tudo isso a um tempo (MA, p. 1131).

É com a primeira carta, em que se desculpa e pretende justificar seu longo silêncio, que Tristão, movido por sua índole camaleônica, começa a construir uma imagem de apego ao Brasil, aos padrinhos, em suma, a tudo que diz respeito a sua terra natal. Imagem puramente retórica em permanente tensão com a concretude dos fatos que movem a personagem. É o que sugere o narrador:

Indo a entrar na barca de Niterói, quem é que encontrei encostado à amurada? Tristão, ninguém menos, Tristão que olhava para o lado da barra, como se estivesse com desejo de abrir por ela fora e sair para a Europa. Foi o que eu lhe disse, gracejando, mas ele acudiu que não.

- Estou a admirar estas nossas belezas, explicou.

- Deste outro lado são maiores.

- São iguais, emendou. Já as mirei todas, e do pouco que vi lá fora é ainda o que acho mais magnífico no mundo (MA, p. 1136).

O tom exagerado do discurso do rapaz ao elogiar *nossas belezas* (grifo nosso) é evidente. O estilo e o sentido de suas palavras não passam despercebidos, conforme indica o comentário do narrador:

Cinco minutos de conversação apenas, - o bastante para me dizer que está encantado com o que tem visto. Creio que seja assim, porque eu amo a minha terra, apesar das ruas estreitas e velhas; mas eu também desembarquei em terras alheias, e usei igual estilo. [...] O encanto vinha justamente da sensação de cousas vistas, uma ressurreição que era continuidade, se assim resumo o que ele disse em vocábulos mais simples (MA, p. 1133).

Não passa despercebida, também, a contradição de suas palavras. “Ressurreição e continuidade” articulam-se unicamente com a construção de uma imagem retórica, não correspondem aos fatos. Portanto, não é sem surpresa que Aires tem conhecimento de que Tristão é português naturalizado:

Na viagem de regresso tive uma notícia que não sabia; Tristão, alcunhado *brasileiro* em Lisboa, como outros da própria terra, que voltam daqui, é português naturalizado.

- Aguiar sabe?

- Sabe. O que ele não sabe ainda, mas vai saber, é que nas vésperas de partir aceitei a proposta de entrar na política, e vou ser eleito deputado às cortes no ano que vem. Não fosse isso, e eu cá ficava com ele; iria buscar meu pai e minha mãe (MA, p. 1137).

O desacordo entre fatos e palavras, entre suas próprias palavras, é evidente e talvez escape a Tristão, que “é português naturalizado” e “vai ser eleito deputado às cortes portuguesas”. Como podemos notar pela estrutura oracional – o emprego

do modo indicativo não dá margem a dúvidas – o destino do jovem está concretamente ligado a Portugal. É apenas no plano quimérico e transitório que Tristão está ligado ao Brasil. “Encantado” é a palavra que ele emprega para se referir ao que tem visto na terra natal. Essa idéia é reforçada pelo uso do modo subjuntivo “fosse” e do condicional “iria” que no contexto traduzem intenções irrealizáveis.

A referência à carreira política, em Portugal, é absolutamente clara e razoável. O mais é pura retórica. São palavras vazias no sentido de não corresponderem a uma realidade possível, uma vez que palavras não podem mudar o que é fato. Mas não são palavras ditas gratuitamente, ao contrário, articulam-se com declarações posteriores, fazem parte de um discurso que, considerada a impossibilidade de concretização do que propõe, pretende sustentar-se por si mesmo e tem o sentido prático de construir uma boa imagem. Não nos esqueçamos de que Tristão é um homem político e preza a retórica. “Escrevi algum tempo num jornal de Lisboa, e dizem que não inteiramente mal. Também falei em comícios” (MA, p. 1137).

Às vésperas do embarque definitivo para Portugal, valendo-se de recursos retóricos que têm efeito expressivo semelhante – os pronomes indefinidos tudo e nada –, Tristão confia a Aires:

Levei-o até a escada que ele começou a descer vagarosamente, depois de me apertar a mão com força. A meio caminho deteve-se e subiu outra vez.

- Olhe, conselheiro, Fidélia e eu fizemos tudo para que o velho e a velha vão conosco; não podem, ela diz que está cansada, ele que não se separa dela, e ambos esperam que voltemos (MA, p. 1197).

Confesso-lhe isto para que alguém que nos merece a todos dê um dia testemunho do que fiz e tentei para me não separar dos meus velhos pais de estimação; fica sabendo que não alcancei nada. Que quer, Conselheiro? A vida é assim cheia de liames e imprevistos... (MA, p. 1198).

São outras tantas palavras vazias que só têm sentido discursivo, posto que concretamente Tristão nada fez para não se separar dos velhos. Nada. Exceto convidá-los, como o fez a esposa, para que os acompanhassem na viagem a Portugal. Convite despropositado, consideradas as condições do velho casal.

Esse desacordo entre palavras e fatos, mantém-se até o momento da partida. Cabe a Fidélia, esposa e cúmplice, deixá-lo transparecer, inadvertidamente:

Quanto ao desembargador vinha triste com a separação, mas a sobrinha obrigou-o a prometer, à última hora, que iria vê-la no próximo ano, e ele não advertiu que o pedido desdizia da promessa que lhe tinha feito de regressar no fim do ano ao Rio de Janeiro (MA, p. 1198).

Enquanto está no Brasil, Tristão faz-se brasileiro, e encontra na ilusão de sua permanência no Rio de Janeiro, criada pela ambiguidade do seu discurso, a melhor maneira de se ajustar às circunstâncias. De volta a Portugal, torna a ser português, torna a dar as costas ao Brasil e aos padrinhos. Deixa nas mãos do desembargador Campos a tarefa desagradável de comunicar ao casal Aguiar, “como bem entendesse”, que ficaria em Portugal em caráter definitivo. Rompe-se o desacordo entre palavras e fatos:

Pouco depois chegou o Campos. Vinha aturdido, e ao dar comigo pareceu querer falar-me em particular. Em particular, a um canto, disse-me que Tristão lhe escrevera dizendo achar-se eleito deputado quando desembarcou em Lisboa, e pedindo-lhe que desse a notícia à gente Aguiar como entendesse melhor; não lhes escrevia para evitar sobressaltos (MA, p. 1199).

Não escapam ao Conselheiro Aires as contradições e a ambiguidade do discurso de Tristão, reflexo de sua conduta cambiante. Não é sem motivo que ao ouvi-lo, Aires vai destacando, com suas insinuações, esses aspectos contraditórios.

Insinuações semelhantes inscrevem-se, como dissemos, no modo como o narrador registra suas impressões sobre o rapaz. Mais de uma vez, ao se referir a ele, Aires o faz por meio de negativas: “*Não duvido* que o Tristão visse com prazer o Rio de Janeiro” (MA, p. 1133); “Tem agradao muito o Tristão, e para crer que o merece basta dizer que a mim *não* me desagrada, ao contrário” (MA, p. 1134). E em outro momento, comentando os elogios dirigidos ao afilhado pelo casal Aguiar:

Onde estava eu? Ah! No ponto em que os dous velhos diziam das qualidades do moço. Não mentiam; quando muito, podiam exagerar alguma, mas as que citavam deviam ser verdadeiras [...] Ainda que

eu discordasse deles não diria nada para não os aborrecer, mas que sabia eu que pudesse contrariar essa opinião de amigos? Nada; concordei com ambos (MA, p. 1151).

Para concluir a análise desse aspecto, vejamos mais detalhadamente o que, por trás dessas afirmações estruturadas por expressões negativas, o narrador parece insinuar:

Não duvido que o Tristão visse com prazer o Rio de Janeiro. Quaisquer que sejam os costumes novos e ligações de família, e por maior que tenha sido a ausência, o lugar onde alguém passou os primeiros anos há de dizer à memória e ao coração uma linguagem particular (MA, p. 1133).

Essa afirmação pode ser associada à outra, uma oração coordenada adversativa, que não nos é dada, mas que podemos subentender. Excluídos os rodeios e a sinuosidade do discurso é possível deduzir a forma: não duvido que Tristão recordasse com prazer o Rio de Janeiro de sua infância, mas são apenas recordações que não valem, não alteram as circunstâncias e sentimentos presentes. Afirmações mais positivas: “Tristão via com prazer o Rio de Janeiro”, excluiriam esta possibilidade. Dando sequência ao seu raciocínio ele declara: “Eu nunca esqueci coisas que só vi em menino”. Essas coisas, recordações, dizem à memória e ao coração do narrador. Essas mesmas coisas, quando referidas a Tristão, ganham outro significado: “o lugar onde alguém passou os primeiros anos há de dizer à memória e ao coração”, ou seja, supõe-se, que diga. Fica, portanto, em aberto, a possibilidade dessas coisas nada dizerem a Tristão, mas ainda que dissessem nada valerem nas circunstâncias presentes. Essas anotações, Aires as conclui dizendo que “Costumes e instituições, tudo perece” (MA, p. 1134).

A sinuosidade e ambigüidade do discurso do narrador, as contradições evidenciadas na construção da imagem puramente retórica que Tristão faz de si próprio, os recursos modalizadores anteriormente referidos, paulatinamente, vão traçando o perfil de uma personagem marcada pelo caráter camaleônico.

2.5 – Minúcias de Estilo

Aquele silêncio de Fidélia, em contraste com a palestra de pouco antes, pareceu-me indicar que ela considerava a obra em atraso. Também podia ser que o amor da arte a retivesse agora mais que a princípio, e a convidasse a pintar exclusivamente (MA, p. 1167).

O olhar do Conselheiro, ainda que embotado, segundo confessa, começa a insinuar que outra é “a obra em atraso” e outro “o amor da arte” que a convida a pintar exclusivamente, obra e amor que também a intuição de D. Carmo, conduzida pelo olhar, começa a adivinhar:

Quem parecia contente de tudo, palavras e silêncios, era a dona da casa.[...] Mirava a tela e falava aos filhos com a ternura velha que já estou cansado de notar, e talvez a ternura fosse agora maior que de outras vezes; pelo menos, trazia certo alvoroço como de alma que soletra uma felicidade nova ou inesperada; não digo tudo para não me arriscar a engano (MA, p.1168).

O último comentário de Aires: “não digo tudo para não me arriscar a engano”, mostra que a causa secreta da atitude de Fidélia lhe escapava menos do que nos fez acreditar linhas antes. Revela também um procedimento usual do narrador: dar indícios que permitem antever os fatos e deixar ao leitor a tarefa de chegar às próprias conclusões.

Nesse aspecto revelam-se as minúcias do estilo do autor implícito, que “gosta de ver e antever” e de “apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem”. Note-se que, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, não é a intuição, mas o bem orquestrado arranjo de peças da matéria discursiva, de detalhes aparentemente sem importância que permite ao Conselheiro a antevisão dos fatos. Ele divaga, faz conjecturas, mas, tanto quanto permite a matéria em estudo, dentro de uma lógica irrepreensível. Esse modo de ver e antever é explicitado pelo próprio narrador:

Talvez estes *pormenores* (grifo nosso) não tenham valor, mas cabem aqui para o fim de acentuar bem que Tristão estava com elas antes da minha chegada, e para lembrar que antes de vir a cadeira me consultou acerca da pintura; respondi o que cumpria (MA, p. 1167)

Em outro momento, ele declara: “Esqueceu-me notar ontem uma coisa que se passou anteontem, no começo do jantar do Flamengo. Aqui vai ela; *talvez me seja precisa amanhã ou depois* (grifo nosso) (MA, p.1182).

Umás vezes, o prenúncio do desfecho dos fatos nos é dado através de sugestões bastante sutis, como nos exemplos:

Há pessoas que parecem nascer errado, em clima diverso ou contrário ao de que precisam; se lhes acontece sair de um para outro é como se fossem restituídas ao próprio. Não serão comuns tais organismos, mas eu não disse que Fidélia é uma pessoa comum (MA, p. 1123).

Viva a fortuna, que sabe às vezes consolar o mal agudo com *algum bálsamo inesperado*. (grifo nosso) A gente Aguiar recebeu carta de Tristão, que lhes anuncia a vinda ao Brasil, talvez no pacote próximo (MA, p. 1127).

Também há *ventanias de felicidade*, (grifo nosso) que levam tudo adiante de si. A gente Aguiar recebeu ontem a carta de Fidélia, e hoje outra de Tristão, em que este lhe anuncia que embarca no pacote inglês para cá; deve chegar a 23 ou 24 (MA, p. 1131).

O que é sugerido no primeiro momento – Fidélia está predestinada a viver em outra terra porque parece ter nascido em clima diverso ou contrário ao de que precisa –, tem continuidade nos momentos subseqüentes. Ver na expressão “bálsamo inesperado” uma indicação de alívio passageiro é uma leitura possível; essa interpretação é reforçada por “ventanias de felicidade”, tendo-se em vista a inconsistência, fluidez e efemeridade que se inscrevem no substantivo ventanias. Note-se que esse substantivo está empregado no plural. A referência aos filhos postiços e à presença transitória de um e de outro na vida dos Aguires parecem inequívocas.

Outras vezes, bem ao estilo do narrador, essas sugestões vêm misturadas e trazem lá sua dose de profética ironia:

Sorri e disse:

Ele se irá, creio, mas ficará ela.

Acentuei bem os pronomes, e não seria preciso; Carmo entendeu-me logo e bem. O ar de riso que se lhe espalhou do rosto mostrou que entendera a alusão à bela Fidélia (MA, p. 1151).

Eu, para lhes ser agradável, - e um pouco a mim mesmo, porque os queria gozar também, - voltei ao assunto principal para ambos, que não seria Fidélia só, nem só Tristão, *mas os dois juntos*. (grifo nosso).

- Digam-me, se eles fossem irmãos e seus filhos, não seria melhor que apenas amigos e estranhos um ao outro? (MA, p. 1152).

Não é de se estranhar que o narrador, confesso amante da arte, encontre na pintura e na música sugestões reveladoras do ressurgimento da paixão na alma de Fidélia. Com efeito, os primeiros sinais de que a jovem começa a deixar o estado de viuvez nos são dados pelo despertar do seu interesse pela pintura e pela música. Em ambos os casos, como pudemos observar, a admiração da arte se confunde com a admiração da artista. Note-se ainda que o andamento da obra, a pintura da tela, corresponde ao andamento da paixão entre Fidélia e Tristão: “Aquele silêncio de Fidélia, em contraste com a palestra de pouco antes, pareceu-me indicar que ela considerava a obra em atraso” (MA, p. 1167).

Essas pistas, inicialmente vagas, vão gradualmente se tornando sinais evidentes, até a completa confirmação dos fatos que indiciam. Senão vejamos:

Fidélia recusou modestamente, ele insistiu, D. Carmo reforçou o pedido do afilhado, e assim o marido; Fidélia acabou cedendo, e tocou um pequeno trecho, uma reminiscência de Schumann. Todos gostamos muito. Tristão voltou ainda uma vez ao piano, e pareceram apreciar os talentos um do outro (MA, p. 1142).

Tristão trazia os olhos deslumbrados, e esta palavra na boca:

- Grande talento!

Percebi que se referia ao talento musical, e nem por isso fiquei menos espantado; quase me esqueceu concordar com ele (MA, p. 1154).

“[...] a pessoa do filho pintada pela filha. Tristão ouviu sorrindo isto que lhe disse; depois repetiu, como quem pensava:

- A pessoa do filho pintada pela filha...

Não ponho aqui o sorriso porque foi uma mistura de desejo, de esperança e de saudade, e eu não sei descrever nem pintar. Mas foi, foi isso mesmo que aí digo, se as três palavras podem dar idéia da mistura, ou se a mistura não era ainda maior (MA, p. 1164).

Tristão podia resolver esta minha luta interior contando alguma coisa que me obrigasse a ouvi-lo, mas estava então ocupado em dizer finezas à artista, à viúva, à Irmã, a todas aquelas três pessoas consubstanciadas na mesma dama encantadora (MA, p. 1168).

- A artista não tem parado?

- Não; vai lá todos os dias e pinta com amor.

-Com amor? Essa é a corda principal dela. Não sei se já lhe disse que o que me encanta na afeição que ela tem aos senhores, e particularmente a D. Carmo, é o toque de subordinação graciosa, que lhe dá totalmente um ar de filha (MA, p. 1169).

Creio que sim; creio que o moço admira menos a tela que a pintora, ou mais a pintora que a tela, à escolha. Uma ou outra hipótese, é já certo que está namorado. [...] Eu, com a arte que o Diabo me deu, divido a atenção com a mãe e os dois filhos para concertar a cortesia e a curiosidade, e ambas saem satisfeitas do meu gesto (MA, p. 1170).

“Grande talento!” exclamou então, o talento de pianista, que ela não levava nas saias. E já então gostava dela, pelo que lhe ouvi ontem, visto que começou a querer-lhe pouco depois de chegado (MA, p. 1172).

Uma vez mais, o narrador revela o próprio método de trabalho: é com a arte que o Diabo lhe deu, a arte literária, que ele *concerta* todos esses, e outros tantos pormenores. Além disso, vale-se dos procedimentos anteriormente analisados como a metalinguagem, a intertextualidade, e os recursos modalizadores para dar organicidade à narrativa e entregar ao leitor a obra acabada.

A referência ao Diabo fica, talvez, por conta da “inspiração maligna”, impulso inicial que conduz o olhar do narrador. Não obstante, o que se evidencia no **Memorial de Aires** é o arranjo, minuciosamente trabalhado, dos recursos de estilo empregados na construção da narrativa.

Observador minucioso, apreciador do modo como se compõem os caracteres, Aires não deixa passar despercebido detalhes aparentemente sem importância. São minúcias características do estilo do narrador que acentuam o significado de determinados fatos que prenunciam o desfecho da trama. Assim, sob a máscara de Aires, o autor implícito orchestra os diversos recursos de estilo que analisamos neste capítulo. São esses recursos, articulados com precisão, que compõem a narrativa e permitem ao narrador-personagem a antevisão dos fatos.

CAPÍTULO 3 – FACES DA AMBIGUIDADE

3.1- Ambiguidade: Dialogismo e Modernidade

Iniciamos este capítulo a partir do verbete “ambiguidade”, do E-Dicionário de Termos Literários, coordenado por Carlos Ceia. Nele encontramos, de forma bastante sintética, o ponto de vista de alguns teóricos sobre aspectos pertinentes ao tema:

Ambiguidade traduz a ocorrência de mais de um significado em uma mesma palavra, frase, proposição ou texto. [...] Max Black, em “Vagueness: An Exercise in Logical Analysis”, defende a distinção entre ambigüidade e as noções de indeterminação e de indefinição. O sentido de um olhar é indefinido, mas não é ambíguo, pois cada um dos sentidos da ambigüidade pode ser bastante preciso. C.G. Hempel, comentando a tese de Black em “Vagueness and Logic”, concluirá que nenhum termo da linguagem natural está totalmente isento de indefinição. Note-se que um termo vago não implica que seja desprovido de significação, circunstância que pode explicar outros pontos de vista que tendem a ver a indefinição como um caso particular de ambigüidade. [...].

A Ambiguidade na linguagem está associada aos fenômenos da conotação e da polissemia, embora no quadro lógico-linguístico moderno esta correspondência não seja aceita. O termo “vaga” é ambíguo porque pode referir-se (1) a uma elevação da superfície do mar ou (2) a um lugar disponível num hotel, escola, empresa, etc. Quando um termo polissêmico possui diferentes etimologias nas suas aplicações possíveis, os filólogos costumam tratá-lo como constituindo na realidade duas palavras diferentes; os filósofos tendem a compreender esse termo como um só; e os *escritores exploram livremente todas as possibilidades de aplicação*. (grifo nosso).

O discípulo de I. A. Richards, William Empson, explicou a dificuldade da determinação do sentido com uma teoria da ambigüidade, que lançou a questão na teoria literária, sobretudo no interior do *New Criticism*. Empson publica *Seven Types of Ambiguity* (1930) [...]. O principal resultado da investigação de Empson foi o de considerar que a ambigüidade era afinal a primeira virtude da poesia, ao contrário do que até aí se supunha. A ambigüidade é então a origem da eficácia poética. Os sete tipos apresentados são: 1) A função multidirecional de um termo ou estrutura gramatical; 2) A fusão de dois ou mais sentidos num só; 3) A paronomásia, que determina que

dois sentidos aparentemente desconexos ocorram simultaneamente; 4) A não concordância de dois ou mais sentidos que se combinam para tornar claro o estado de espírito do autor; 5) A descoberta que o autor faz das suas idéias no acto da escrita, ou quando não tem consciência imediata dessas idéias; 6) A produção de enunciados contraditórios ou irrelevantes que obrigam o leitor a inventar enunciados próprios susceptíveis de serem conflituosos entre si; 7) A contradição completa de um enunciado, os dois valores da ambigüidade que marcam uma divisão na própria mente do autor. [...]. No sentido em que a ambigüidade se pode associar a toda construção plurissignificativa da linguagem, Empson pode dizer que a poesia é, por excelência, o lugar das “maquinações da ambigüidade”. [...].

Se oposta à clareza, lucidez e inteligibilidade – atributos dos enunciados de natureza científica –, a ambigüidade pode ser vista como um erro de expressão e assim foi, pelo menos até o modernismo. *Contudo, quando intencional, como no caso mais evidente dos enunciados poéticos, pode funcionar como uma qualidade do discurso.* (grifo nosso) (CEIA, <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/A/ambigüidade.htm> 06.11.2010).

Importa ressaltar o comentário de Hempel sobre o ponto de vista defendido por Max Black: “nenhum termo da linguagem natural está totalmente isento de indefinição”. Trata-se de uma observação importante, posto que amplie o círculo de atuação da ambigüidade para além do signo lingüístico. Efetivamente a indefinição de um olhar, de um sorriso não traduz outra coisa que não seja o sentido ambíguo, enigmático desse olhar. Isso nos faz pensar, inclusive, nos múltiplos significados de um silêncio. Silenciar está longe de significar, segundo reza o dito popular, apenas consentimento. São questões relevantes para que se compreenda a dimensão do emprego da ambigüidade como recurso expressivo, e particularmente importante para nossa pesquisa centrada na análise da intencionalidade da construção da ambigüidade em **Memorial de Aires**.

Nesse romance, olhares, gestos e silêncios são aspectos bastante significativos para a arquitetura da ambigüidade, notadamente no que diz respeito à personagem Fidélia que, conforme observa o narrador, “não publicava nada; sorria é certo, mas pouco e cabisbaixa” (MA, p. 1142). Com freqüência, em circunstâncias em que poderia desenvolver a conversação, se expressa com absoluta economia de palavras que se limitam à manifestação de cordialidade: “À sua felicidade” (MA, p. 1104); “Obrigada, mãezinha” (MA, p. 1126). A propósito de elogios que lhe são feitos responde sorrindo, com falsa modéstia: “Não olhe, não olhe que não presta” (MA, p.

1166). A ambigüidade da jovem é acentuadamente marcada pelo silêncio. Atento a esse fato o narrador aguça o olhar para observá-la e, em dado momento, caracteriza o sorriso de Fidélia com o adjetivo fugitivo. Nesse sorriso “fugitivo”, cujo sentido escapa à percepção do narrador, inscreve-se a função multidirecional da ambigüidade, segundo a definição de William Empson.

Em sua obra **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance, Bakhtin (1998), analisando a linguagem poética e a linguagem prosaica, observa entre uma e outra diferenças fundamentais que caracterizam o discurso essencialmente monológico de uma e dialógico de outra. Segundo ele, toda língua é estratificada, comporta dialetos, jargões profissionais, gêneros literários, etc. Nesse plurilinguismo está a base das muitas vozes que constituem as relações dialógicas. Essas relações estão presentes em qualquer tipo de discurso, mas, de modo acentuado na prosa, particularmente no romance. A linguagem poética, voltada para si mesma, impede a interferência de outras vozes:

Nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação com o discurso alheio, de qualquer olhar para o discurso alheio (BAKHTIN, 1998, p. 93).

O poeta é definido pelas idéias de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada. Estas idéias são imanentes aos gêneros poéticos com os quais ele trabalha. Isto determina os métodos de orientação do poeta no seio de um plurilinguismo efetivo. O poeta deve possuir o domínio completo e pessoal de sua linguagem, aceitar a total responsabilidade de todos os seus aspectos e submetê-los todos às suas intenções e somente a elas (BAKHTIN, 1998, p. 103).

Esses aspectos fazem do discurso poético um discurso monológico. Nele, o poeta ignora outros discursos, inclusive o discurso-resposta do destinatário. Enquanto o poeta desenvolve seu discurso no sentido de fazê-lo unívoco, o prosador, notadamente na construção do romance, inversamente, opera no sentido de dar espaço ao plurilinguismo. Sobre o procedimento do prosador, Bakhtin afirma:

Ele acolhe em sua obra as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida. Nesta estratificação da linguagem, na sua diversidade de vozes, ele também constrói o seu estilo, mantendo a unidade de sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo. (BAKHTIN, 1998, p. 104).

O dialogismo decorre da inter-relação dos diversos estratos, das múltiplas vozes em permanente diálogo: “O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções” (1998, p. 105).

A polissemia do discurso poético pressupõe a unidade e a identidade da voz consigo mesma, e a sua total solidão no discurso. Logo que uma voz alheia, um acento alheio, um ponto de vista eventual irrompem nesse jogo do símbolo, o plano poético é destruído e o símbolo transferido para o plano da prosa (BAKHTIN, 1998, p. 130).

Portanto, enquanto a ambiguidade (polissemia) do discurso poético “pressupõe a unidade e a identidade da voz consigo mesma”, na prosa, tem como pressuposto a pluralidade e a *desidentificação* das diversas vozes que dialogam.

No **Memorial** essa pluralidade de vozes inscreve-se não só na inter-relação dos discursos das personagens, mas também, e de forma bastante significativa nas relações intertextuais. No primeiro caso, importa ressaltar a inter-relação dos discursos das personagens Rita e Cesária de que o narrador se vale para alcançar suas intenções. Os discursos dessas personagens traduzem impressões diversas e opostas, como os pontos extremos de um compasso, sobre o perfil psicológico de Fidélia e balizam a impressão não explicitada que o próprio narrador tem da jovem viúva. Em outras palavras, Aires utiliza-se do discurso de outrem para servir, sem que o revele, às intenções do seu discurso. Podemos verificar esse mesmo procedimento do narrador, agora dividido entre as opiniões dos Aguires e da mesma Cesária, em relação ao jovem Tristão. Como ficou visto mais detalhadamente, no capítulo anterior, a intertextualidade atende ao mesmo propósito de inter-relacionar diferentes discursos.

Em seu monólogo, Hamlet hesita entre o ser e o não ser, entre preservar ou dar cabo da própria vida: dois caminhos claramente delineados, apesar da incerteza

quanto ao que possa sobrevir após a morte. Em sua fala, nada sugere que haja entre o ser e o não ser qualquer nuance, não há meio termo. As palavras de Hamlet: “ser ou não ser” traduzem uma concepção unívoca da realidade inscrita na relação antitética entre afirmação e negação, vida e morte.

Habitante de um mundo em permanente transformação, de um tempo em processo, outra é a concepção do herói moderno, marcada pela incerteza e incompletude que definem sua condição. Redimensionado, refém de um tempo de rupturas e transformações permanentes, tempo em processo, o herói moderno é também um mutante, um ser em processo, em permanente busca de sua identidade. Rompidos os laços tradicionais de autoridade que, se por um lado o prendiam aos estreitos valores comunitários, por outro lhe conferiam uma referência, uma identidade, o herói moderno se vê numa situação de impasse entre os vários caminhos que a liberdade oferece. Sujeito autônomo, ele é movido simultaneamente pela autodeterminação e indeterminação. Vivendo num mundo cheio de contradições, depara-se com a necessidade de encontrar a si mesmo, de situar-se no mundo, de tornar-se algo que não sabe definir, de encontrar, em suma, uma razão de ser. É a travessia, processo de autoconhecimento contínuo em que o herói moderno busca sua identidade.

Nesse tempo em processo, marcado por rupturas e contradições o discurso literário torna-se acentuadamente polissêmico, conduz o olhar do leitor a uma teia de múltiplos sentidos, coloca-o diante da obra aberta em que o herói é marcado pela incerteza, pela ambigüidade. Nesse momento o que está em jogo não é mais a dúvida entre o ser e o não ser – pontos de vista definidos apesar da escolha incerta – mas a ambigüidade, o jogo cambiante entre o ser e o parecer.

Marcel Proust (1989), apenas para citar outro autor da modernidade, em **Du Côte de chez Swann**, expõe, na relação dialógica entre o discurso do Sr. Verdurin e o discurso de Swann, essa ambigüidade inerente ao herói da modernidade:

Não tem franqueza, é um cavalheiro cauteloso, sempre entre o sim e o não. Quer sempre poupar a cabra e a couve. Que diferença de Forcheville! Ao menos aí está um homem que diz redondamente o que pensa. Quer nos agrade ou não. Não é como o outro que nunca é branco nem preto. Aliás Odette *parece* (grifo nosso) que prefere o Forcheville, e eu lhe dou toda razão (PROUST, p. 224).

Que ao menos respondesse como Forcheville: “Mas é uma duquesa; há gente a quem isto ainda impressiona”, o que pelo menos teria permitido à sra. Verdurin replicar: Que bom proveito lhes faça!”Em vez disso Swann se contentou em rir com um ar que significava que nem sequer poderia levar a sério tamanho disparate (PROUST, p.219).

São palavras do Sr. Verdurin que, apesar da invejável situação financeira, não faz parte da alta sociedade. Não a frequenta nem é frequentado por pessoas que dela fazem parte e justamente por isso devota-lhe completo desprezo. Aliás, tanto quanto a esposa detesta e julga maçantes todos aqueles que não fazem parte do “pequeno grupo”, do “pequeno clã” dos Verdurin (PROUST, p.162). Queixa-se a propósito da posição ambígua de Swann que, silenciosamente, continuava a professar seus princípios e não compactuava, ainda que não o confessasse abertamente, com a posição simplória, algo ridícula assumida pelo casal Verdurin e seus seguidores.

O mesmo sorriso “diplomático”, que não aprova nem desaprova, podemos observá-lo no Conselheiro Aires, numa circunstância em que também está em jogo a difícil posição em que para estar bem com todos é necessário agradar a uns sem ofender a outros:

Como se falasse da morte do Barão de Santa-Pia e da situação da filha, D.Cesária perguntou se ela realmente não casava. Parece que duvida da viuvez de Fidélia. Eu não lhe disse que já pensara o mesmo, nem lhe disse nada; não quis trazer a outra à conversação e fiz bem. D. Cesária aceitou daí a pouco a hipótese da viuvez perpétua, por não achar graça à viúva, nem vida, nem maneiras, nada, coisa nenhuma; parece-lhe uma defunta. Eu sorri como devia, e fui ouvir a explicação que me davam de um *bluff* (MA, p. 1132).

Temos aqui, representado na figura do Conselheiro Aires, o narrador moderno, marcado pelo signo da balança que oscila e que vive nas alternâncias. Não nos esqueçamos da data de aniversário do Conselheiro, 17 de outubro, signo de libra.

3.2 – Ambiguidade e Multidirecionalidade no Memorial

Ao concluir o estudo do que denominamos “minúcias de estilo”, no capítulo anterior, nos referimos aos diversos recursos estilísticos orquestrados pelo narrador para dar organicidade ao texto e entregar ao leitor a obra acabada. Supomos ter evidenciado que o arranjo desses recursos conflui para a construção de sentidos ambíguos. Portanto, quando falamos de obra acabada, estamos nos referindo à organicidade estrutural do texto, decorrente da intenção de criar efeitos estéticos, não à conclusibilidade caracterizada pela construção de sentidos unidirecionais, o que seria um contrassenso, tratando-se de uma narrativa marcada pela dissonância.

No que diz respeito ao significado, a narrativa conduz a múltiplas direções. As impressões deixadas pelo narrador, traduzidas pela ambigüidade do seu discurso, traçam um percurso entre o ser e o parecer. São impressões demasiadamente fluídas que, no traçado desse percurso, não permitem que o olhar se fixe em nenhum ponto. Nada é definitivamente preto ou branco, tudo é matizado pelo olhar do narrador, olhar metaforicamente simbolizado pelo compasso que abre as pontas aos dois extremos.

Exemplo disso são as impressões que o narrador nos deixa sobre a jovem viúva. O que Aires pensa sobre ela? É impossível precisar. Sabemos, e é ele próprio que nos diz isto, que em casos extremados “fazia da sua alma um compasso, que abria as pontas aos dois extremos” (1997, p. 1151). A irmã do Conselheiro e D.Cesária têm sobre Fidélia opiniões absolutamente diversas: enquanto uma a endeusa, outra denigre sua imagem. São os dois extremos que Aires observa. Ouve complacente, mas desconfiado, quando não incrédulo, as opiniões divergentes de uma e de outra. Não nos dá sua opinião clara sobre Fidélia, mas sugere que não é inteiramente boa, nem inteiramente má. De qualquer modo deixa ao leitor o veredicto.

“Eu, se fosse capaz de ódio, era assim que odiava; mas eu não odeio nada nem ninguém, - *perdono a tutti*, como na ópera” (MA, p. 1100). Afirmações desse gênero fazem parte da estratégia de descomprometimento do narrador, parte do seu discurso falacioso em que, mais uma vez, ficam registradas as marcas da

“inspiração maligna” do Conselheiro Aires. Nesse mesmo sentido, temos outra declaração do narrador-personagem:

Creio nas afeições de Fidélia; chego a crer que as duas formam uma só, continuada. Quando eu era do corpo diplomático efetivo não acreditava em tanta cousa junta, era inquieto e desconfiado; mas, se me aposentei foi justamente para crer na sinceridade dos outros. Que os efetivos desconfiem! (MA, p. 1191).

“Que os efetivos desconfiem” e julguem, vale dizer. Neste sentido, não há ninguém mais efetivo do que Cesária. A ela cabe o papel de julgar, de dizer todo o mal que pensa de Fidélia sem rodeios, nem meias palavras. A ela cabe representar o lado maligno que, escudado pela complacência, pelo comedimento do diplomata, Aires oculta. Valendo-se do pretexto de apreciar a graça do seu estilo maledicente, deixa livre a língua afiada de D. Cesária e não faz sobre seus comentários ferinos maiores intervenções na defesa de Fidélia, não as faz nem mesmo longe da cena, na intimidade do seu memorial, ou as faz timidamente. A este respeito, o que vemos registrado em seu diário são anotações enfáticas sobre a graça com que Cesária sabe expressar sua malignidade:

A expansão com que D. Cesária falou a Fidélia e lhe deu o beijo da entrada compensou, a meu ver, o dente que lhe meteu a dias em casa do corretor Miranda. Daquela vez, apesar da graça com que falou, não gostei de a ver morder a viúva; agora tudo está pago. Repito o que lá digo atrás: esta senhora é muito mais graciosa que o marido (MA, p. 1140).

Não escrevo porque seja verdade o que D. Cesária me disse, mas por ser maligno. Esta senhora se não tivesse fel talvez não prestasse; eu nunca a vejo sem ele, e é uma delícia. Ou já sabia da afeição da viúva ao Tristão, ou reparou nela esta noite. Fosse como fosse, disse-me que Tristão não voltará tão cedo a Lisboa (MA, p. 1178).

O discurso falacioso do narrador, que visa eximir-se da responsabilidade de opiniões mais contundentes e comprometedoras, completa-se pelo discurso de outrem. É um modo de, sub-repticiamente, insinuar suas próprias desconfianças.

Como podemos observar, a ambigüidade inscreve-se, também, na sinuosidade do discurso, caracterizada pela argumentação sutilmente falaciosa do

narrador. No plano geral, conforme vimos, são diversos os procedimentos empregados na construção da ambigüidade que, como dissemos anteriormente, espraia-se em múltiplas direções. No entanto, o caráter polissêmico do discurso de Aires não apresenta sempre o mesmo nível de indefinição.

Umaz vezes, as pistas deixadas pelo delineamento de suas impressões permitem-nos chegar a conclusões bastante plausíveis. Nesse sentido, parece inequívoco que há indícios bastantes que comprovam a dualidade de Fidélia, de Tristão e do próprio narrador, ainda que essa dualidade tenha conotações cujo sentido é inapreensível.

Outras vezes, a ambigüidade do texto, marcada por afirmações paradoxais que chegam ao *nonsense*, é absolutamente desnorteante porque a multiplicidade de sentidos que comporta, que se entrecrocama e que se excluem mutuamente, impede qualquer afirmação concludente.

Com o objetivo de comprovar nossas observações cabe retomar, resumidamente e acrescido de alguns pormenores, nossos comentários sobre a dualidade do nosso narrador. Na sequência, trataremos mais detalhadamente do segundo aspecto da ambigüidade a que nos referimos.

Aires não chega a enganar-se, ainda que reconheça em si mesmo uma imagem imprecisa, ainda que tenha consciência de que a própria identidade - em essência e plenitude - escapa-lhe, não chega ao ponto de confundir-se com o papel social que representa. O homem Aires não se confunde com o Conselheiro Aires, mas o comentário que faz sobre o convite que recebe dos Aguires revela preocupação nesse sentido: “[...] mas então supus que era mais por causa do ministro que do homem. Agora, quando me receberam, foi com muito gosto” (MA, p. 1102).

A dualidade de Aires é de outra natureza, encontra-se em camadas mais profundas da sua psique. Não cabem em nossa pesquisa interpretações baseadas nas teorias freudianas, mas importa observar que o sentimento ambíguo do narrador, em relação à jovem viúva, é representado num sonho, linguagem do inconsciente:

Esta manhã, como eu pensasse na pessoa que terá sido mordida pela viúva, veio a própria viúva ter comigo, consultar-me se devia

curá-la ou não. Achei-a na sala com o seu vestido preto de costume e enfeites brancos, fi-la sentar no canapé, sentei-me na cadeira ao lado e esperei que falasse.

- Conselheiro, disse ela entre graciosa e séria, que acha que faça? Que case ou fique viúva?

- Nem uma coisa nem outra.

- Não zombe, conselheiro.

- Não zombo, minha senhora. Viúva não lhe convém, assim tão verde; casada, sim, mas com quem a não ser comigo?

- Tinha justamente pensado no senhor (MA, p. 1121).

No entanto, esse sentimento mal definido assoma à consciência – simbolicamente representada pelo diário, feito amigo e confidente – e revela-se no julgamento que ele faz de si próprio:

Aires amigo, confessa que ouvindo ao moço Tristão a dor de não ser amado, sentiste tal ou qual prazer, que aliás não foi longo, nem se repetiu. Tu não a queres para ti, mas terias algum desgosto em a saber apaixonada dele; explica-te se podes; não podes (MA, p. 1173).

Esses aspectos, somados à relação dialógica com o verso de Shelley, que analisamos mais detalhadamente, parecem-nos suficientemente consistentes para configurar a dualidade do nosso memorialista. Comprovam também a idéia que temos defendido sobre a direcionalidade e intencionalidade do emprego de um conjunto de procedimentos que visam à ambigüidade.

3.3 – Multidirecionalidade e Dissolução

Essas considerações permitem concluir que, no **Memorial de Aires**, a ambigüidade – ainda que propositadamente construída e com finalidade previamente determinada – parece escapar ao controle do narrador e seguir múltiplas e indefinidas direções; parece ter seu limite de intencionalidade determinado pela ambigüidade inerente às personagens.

Bakhtin, ao analisar o modo como Dostoiévski compõe suas personagens, observa que o romancista “sempre retrata o homem no *limiar* da última decisão, no momento de *crise* e reviravolta incompleta – e não-predeterminada – de sua alma (BAKHTIN, p. 61). O crítico refere-se ainda à “falta de definição” e à “inconclusibilidade” características das personagens dostoiévskianas.

Essas mesmas características, evidenciadas no perfil de Tristão e Fidélia, são fatores determinantes da trajetória psicológica de ambos e fundamentais para que se possa buscar compreendê-la. Não há, efetivamente, indícios que permitam vislumbrar os verdadeiros motivos que trouxeram Tristão ao Brasil, nem as razões que o levaram a armar a farsa em torno do regresso a Portugal. Movido por aquela falta de definição a que se refere Bakhtin, talvez o próprio Tristão não tenha motivos claros para explicar-se e o que chega à superfície são impressões de um movimento interior contraditório e inapreensível.

Além desse limite, qualquer interpretação que se pretenda concludente parece soar arbitrária e superficial. No ensaio “Uma figura machadiana”, Alfredo Bosi, referindo-se ao discurso do Conselheiro Aires, observa que ele “faz a política do possível, que talvez seja a essência da diplomacia” (BOSI, 1999, p. 142). A “política do possível” parece-nos exatamente o limite da compreensão possível que o isenta de interpretações arbitrárias.

Não temos, na incerteza que se configura na ambigüidade do discurso do Conselheiro Aires, a revelação das razões mais íntimas que movem os protagonistas, nem poderíamos tê-las, conforme ficou visto. O que se inscreve nessa incerteza é justamente o incognoscível humano e o prenúncio da dissolução de tudo, ou de quase tudo. Nesse sentido, algumas anotações do narrador são absolutamente reveladoras:

Desta vez o que me põe a pena na mão é a sombra da sombra de uma lágrima...
Creio tê-la visto anteontem (22) na pálpebra de Fidélia, referindo-me eu à dissidência do pai e do marido. Não quisera agora lembrar-me dela, nem tê-la visto ou sequer suspeitado. Não gosto de lágrimas, ainda em olhos de mulheres, sejam ou não bonitas; nasci com tédio aos fracos. Ao cabo, as mulheres são menos fracas que os homens, – ou mais pacientes, mais capazes de sofrer a dor e a adversidade...
Aí está; tinha resolvido não escrever mais, e lá vai uma página com a sombra da sombra de um assunto.

Também, se foi verdadeiramente lágrima, foi tão passageira que, quando dei por ela, já não existia. Tudo é fugaz neste mundo. Se eu não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro *Eclesiastes*, à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro. Já dizia ele que nada era novo debaixo do sol, e se não o era então, não o foi nem será nunca mais. Tudo é assim contraditório e vago também (MA, p. 1141).

“[...] Nasci com tédio aos fracos. Ao cabo, as mulheres são menos fracas que os homens”; “Também, se foi verdadeira lágrima, foi tão passageira que, quando dei por ela, já não existia”; “Se eu não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro *Eclesiastes*, à moderna, posto nada deva haver moderno após aquele livro”. Como podemos observar, o texto vai-se diluindo gradualmente em suas contradições, até transformar-se na “sombra da sombra de um assunto”, que é nada. Esse mesmo procedimento, pudemos observá-lo em momento anterior, no capítulo em que tratamos das relações intertextuais entre o **Memorial** e **Romeu e Julieta**. Essa idéia de dissolução de tudo é explicitada pelo narrador em mais de um momento, como mostram os exemplos:

Vinte anos mais não estarei aqui para repetir esta lembrança; outros vinte, e não haverá sobrevivente dos jornalistas nem dos diplomatas, ou raro, muito raro; ainda vinte, e ninguém. E a Terra continuará a girar em volta do Sol com a mesma fidelidade às leis que os regem [...] (MA, 1122).

Que valem tais ocorrências agora, neste ano de 1888? Que pode valer a loja de um barbeiro que eu via por esse tempo, com sanguessugas à porta dentro de um grosso frasco de vidro com água e não sei que massa? [...] Também já se não sangra pessoa nenhuma. Costumes e instituições, tudo perece (MA, p. 1134).

Esses apontamentos, registrados a 24 de maio e 28 de julho de 1888 respectivamente, antecedem em pouco mais de um ano o fim do **Memorial de Aires**, conforme o último registro datado pelo memorialista em seu diário: 30 de agosto de 1889. O **Memorial** é um romance de desfazimentos prenunciados. “Costumes e instituições, tudo perece”. Nesse tudo se inclui o perecimento do narrador, o fim das ilusões e dos interesses particulares. A morte iguala e coloca costumes, instituições e pessoas na mesma vala comum. Não sem motivo, o narrador diz compreender o distanciamento dos Aguires de um acontecimento

público de grande repercussão, a comemoração da Abolição, em nome de questões pessoais. Afinal, de um modo ou de outro, tudo se iguala. “Compreendi. Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo” (MA, p. 1119). O prazer particular de que trata o narrador é a carta que o casal Aguiar recebeu de Tristão.

No entanto, não nos esqueçamos de que é preciso desconfiar de um narrador que cita versos sem acreditar neles. Posto isto, é possível supor que a intenção de Aires é, de forma indireta e atenuada, criticar a elite pelo alheamento das questões sociais. Importa acentuar, entretanto, que a voz de Aires é a voz da elite, ele próprio não participou das comemorações da Abolição, o que explica o abrandamento de sua crítica através do nivelamento – determinado pela morte que tudo iguala – das questões públicas e privadas. Explica também suas próprias contradições.

Apesar dessas considerações, o que fica a ressoar como nota preponderante, à maneira do verso de Shelley, é o lamento insolúvel do memorialista: “Costumes e instituições, tudo perece”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre me sucedeu apreciar a maneira por que os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o arranjo dos próprios fatos. Gosto de ver e antever, e também de concluir (MA, p. 1162).

A causa secreta de um ato escapa muita vez a olhos agudos, e muito mais aos meus que perderam com a idade a natural agudeza (MA, p. 1167).

Podemos dizer que estão indicados nessas duas citações os aspectos que nortearam nossa pesquisa. De um lado, o “gosto de ver, antever e concluir” que se concretiza na orquestração dos diversos recursos estilísticos – anteriormente analisados – que, sob o controle do autor implícito, permitem prenunciar o desenrolar dos fatos. Nesse aspecto, o emprego dos recursos modalizadores e daqueles que denominamos “minúcias de estilo” parece-nos particularmente significativo. De outro lado, o limite do olhar a que escapam a causa e a intenção secreta das razões que movem as personagens, limite definido não pela perda da agudeza do olhar, segundo confessa o narrador, mas pela autonomia da personagem. Segundo Bakhtin,

Dostoiévski realizou uma espécie de revolução copernicana em pequenas proporções, convertendo em momento da autodefinição do herói o que era definição sólida e conclusiva do autor. [...] Aquilo que o autor executa é agora executado pela personagem, que focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis; quanto ao autor, já não focaliza a realidade da personagem, mas a sua autoconsciência enquanto realidade de segunda ordem (BAKTIN, p. 48).

As considerações de Bakhtin sobre o romancista russo parecem cabíveis ao nosso narrador. No **Memorial de Aires**, na medida em que a trama se aproxima do desfecho, mais se evidencia a transferência de autonomia do autor para as personagens. Essa mudança de perspectiva é decorrente da perda de controle da arquitetura da ambigüidade que resulta do entrelaçamento de um conjunto de procedimentos estéticos que lhe dão uma dinâmica própria que escapa ao domínio

do narrador. Não se trata apenas de duplicidade, mas de multiplicidade de sentidos gerados pelo emprego concomitante dos recursos modalizadores, da metalinguagem e da intertextualidade fundamentalmente.

A ambigüidade está estreitamente associada à falta de definição, à inconclusibilidade, características responsáveis pela autonomia das personagens, é isso que permite libertá-las da previsibilidade e que determina o limite do olhar, “o gosto de ver, antever e concluir”. É verdade que Fidélia, Tristão, o próprio narrador são personagens caracterizadas pela dualidade, mas isso não basta para defini-las, há nelas algo de indevassável. No entanto, ao mesmo tempo que a inconclusibilidade, que a falta de definição das personagens toldam o olhar do autor implícito, permitem-lhe prever, desde o início da trama, a dissolução das veleidades do narrador, do sonho dos Aguires, da imagem idealizada de Tristão e de Fidélia. É ainda a ambigüidade em ação. A antevisão desses fatos inscreve-se, de forma bastante sintética, respectivamente no verso de Shelley – constantemente citado pelo narrador – e nos modalizadores “talvez” e “parecer”.

O verso de Shelley, espécie de mote, é retomado pelo Conselheiro Aires no desfecho da trama. Entretanto é retomado em outro plano, agora marcado pela desilusão e esgotamento definitivos que determinam a necessidade de voltar aos velhos, isto é, voltar a si mesmo (não há outra saída) e se reconciliar com as cãs: “Ah! Basta! Cuidemos de ir logo aos velhos (MA, p. 1199).

Os modalizadores “parecer” e “talvez” – indelévelmente associados à imagem de Fidélia e Tristão – configuram a inconsistência do terreno em que o casal Aguiar deposita as esperanças de uma velhice amparada pelos filhos postiços. “*Les morts vont vite*” (MA, p. 1121), observa o narrador, a propósito do leiloeiro esquecido tão logo foi enterrado. A referência indireta ao finado marido de Fidélia é inegável, como o confirma Aires nas últimas anotações do **Memorial**:

Praia fora (esqueceu-me notar isto ontem) praia fora vimos falando daquela orfandade às avessas em que os dois velhos ficavam, e eu acrescentei, lembrando-me do marido defunto:
- Desembargador, se os mortos vão depressa, os velhos ainda vão mais depressa que os mortos... Viva a mocidade! (MA, p. 1200).

Desfeitas as ilusões futuras – “D. Carmo alguma vez acompanhou os dois com os seus olhos inquietos, como a perguntar-lhes que parte viriam eles ter no futuro que ela e nós imaginávamos (MA, p. 1196) – só resta aos Aguires buscar no passado, tempo da memória, o consolo que não encontram no presente. “D. Carmo não parecia ouvir-me, nem ele; olhavam para lá, para longe, para onde se perde a vida presente, e tudo se esvai depressa” (MA, p. 1199). “Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos.

Diário de um sexagenário, “um aprendiz de morto” segundo a bem apropriada definição de José Paulo Paes, em **Gregos e Baianos** (PAES, p. 36), o **Memorial de Aires** é um romance que trata da dissolução renunciada das derradeiras ilusões do memorialista e do casal Aguiar frente à marcha do tempo que já não lhes pertence. Na perspectiva do Conselheiro Aires tudo, ou quase tudo se desfaz: instituições, padrões estéticos, modelos de felicidade, laços afetivos. Restam as ilusões que só à mocidade pertence. “Viva a mocidade!” (MA, p. 1200).

Referências

Do autor:

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra Completa. Memorial de Aires**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.

_____. **Memorial de Aires**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

Sobre o autor:

BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. In: _____. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999. p. 129-148.

_____. **Machado de Assis**. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

GOMES, Eugenio. Aires e o amor. In: _____. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

_____. Prata de Casa: ensaios de literatura brasileira. Rio de Janeiro. Editora a Noite.

GUIDIN, Márcia Lígia. **Armário de Vidro: a velhice em Machado de Assis**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: Ficção e História**. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida. O Projeto Estético-literário Machadiano: Uma Visão Preliminar. In _____. **Recortes Machadianos**. 2ª ed. São Paulo: Nankin: EDUSP: EDUC, 2008.

MEYER, Augusto. **O homem subterrâneo**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Presença, 1975. p.16.

_____. O romance machadiano. In: _____. **A chave e a máscara**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: _____. **Gregos & Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 13-36.

PALO, Maria José. A crônica da Vida: *Memorial de Aires*, Machado de Assis. In _____. **Recortes Machadianos**. 2ª ed. São Paulo: Nankin: EDUSP: EDUC, 2008.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **As sugestões do Conselheiro: A França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e Memorial de Aires.** São Paulo: Ática, 1996.

_____. **A Poética do Legado:** presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. **Cintilações Francesas** – Revista da Sociedade Filomática. Machado de Assis e José de Alencar. São Paulo: Nankin Editorial, 2006.

Pereira, Astrojildo. **Machado de Assis:** ensaios e apontamentos avulsos. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: Estudo Crítico e Biográfico.** 4ª ed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira, 1949.

_____. Prosa de Ficção. In: _____. **História da Literatura Brasileira.** 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 59-107.

SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panacéia.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

SCHWARZ, Roberto. Mesa-redonda. In: _____. **Coleção Escritores Brasileiros Antologia e Estudos.** São Paulo: Ática, 1982. p. 326.

_____. Uma desfaçatez de classe. In: _____. **Um mestre na periferia do capitalismo.** 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 17-171.

WERNEK, Maria Helena. **Fábula e Vida no Memorial de Aires.** Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

Geral:

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução de Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Formoni Bernardini. 4ª ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998

BECHARA, Evanildo. **Moderna gramática portuguesa.** 37ª ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

CEIA, Carlos. (<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/A/ambiguidade.htm> 06.11.2010).

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: O Estado de São Paulo/Klick Editora, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. 8ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CHALHUB, Samira. **A metalinguagem**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In:_____. **O Demônio da Teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Fausto**. Rio de Janeiro: Editora TecnoPrint, 1984. p.38.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In:_____. **Linguística e Comunicação**. 10ª ed. São Paulo: Cultrix. p. 118-162.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 69.

MATOS, Edilene. Uma poética do imaginário. In:_____. **Castro Alves**: Imagens fragmentadas de um mito. São Paulo: EDUSP, 2001.

MOISES, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. Mensagem. In:_____. **Obra Completa**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1984. p. 23.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SHELLEY, Percy Bysshe. The complete poetical works of Percy Bysshe Shelley. In:_____. **As sugestões do Conselheiro**. São Paulo: Ática, 1996.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In:_____. Toledo, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1976. P. 169-204.