

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Lívia Ledier da Silva Felix

**O LUGAR DO LEITOR EM MEMORIAL DE AIRES
DE MACHADO DE ASSIS**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

SÃO PAULO

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

LÍVIA LEDIER DA SILVA FELIX

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Rosa Duarte de Oliveira.

**São Paulo
2008**

Banca Examinadora:

.....
.....
.....

Para meus pais, Humberto e Rose.
Para meus irmãos, Leandro e André.
Para meu marido, Fabiano.

Agradecimentos

À Professora Dr. Maria Rosa Duarte de Oliveira que, pacientemente, tem me ensinado.

À Ana Albertina, secretária do Programa de LCL, pela grande força de suas palavras.

À Cidinha, Katia, Cris e Patrício, companheiros de devaneios.

Ao Professor Mestre Ricardo Miyake, primeiro orientador e sempre amigo.

Ao amigo Emanuel Campos, meu primeiro e eterno leitor.

À Secretaria da Educação de São Paulo, pela bolsa concedida.

RESUMO

O presente trabalho tem por objeto investigar o lugar do leitor no romance **Memorial de Aires** de Machado de Assis. Ocorre que o leitor, numa primeira instância, não é chamado para a interlocução, tendo em vista o formato de diário, que domina o discurso do autor ficcional Aires, e que pede apenas o papel como confidente. A investigação problematizou, então, a função do leitor no gênero diário, que estrutura e sustenta a narrativa, derivando daí três tipos de leitores propostos pelo **Memorial**: o leitor-papel, o leitor-testemunha e o leitor-autor. O leitor-papel é aquele previsto na literatura intimista do diário, afinando conteúdo e suporte de uma forma singular, já que aqui o papel assume função ativa e questionadora do próprio autor – Aires. As duas outras instâncias de interlocução, no entanto, o leitor-testemunha e o leitor-autor, mostraram-se conflitantes com a estrutura do diário: o primeiro por se colocar na posição de quem observa e interpreta os fatos, assemelhando-se ao cronista; o segundo por tornar público o diário, desviando-o, assim, da sua principal característica: a de se manter, apenas, no espaço privado de seu autor. Quanto ao leitor-autor, desdobra-se, ainda, em editor do livro por meio da assinatura “M. de A”, duplo ficcional de Machado de Assis. É esse leitor-editor que assume, na *Advertência*, a seleção e edição da narrativa do **Memorial** a partir dos cadernos de notas deixados pelo Conselheiro Aires. Os resultados da pesquisa demonstraram que a obra, enfocada da perspectiva dos leitores engendrados pela narrativa, ganhou uma nova dimensão, que veio enriquecer a fortuna crítica de **Memorial de Aires**.

Palavras-chave: **Memorial de Aires**; leitor; diário; crônica; romance.

ABSTRACT

This work has for object to investigate the place of the reader in the romance **Memorial de Aires** by Machado de Assis. Occur that the reader, in a first instance, it is not called for the interlocutor, having in view the diary's format, that is dominant the fictional author Aires's speech, and request just a paper like confident. The investigation was problematic, then, the function of the reader in a diary's genre that structures and supports the narrative, deriving from there three types of readers proposed by **Memorial**: the paper-reader, the witness-reader and the author-reader. The paper-reader is seen in the diary's intimate literature, defining content and support of a unique way, its role is an active way to question the author himself – Aires. The other two interlocutors, the witness-reader and the author-reader show themselves in a conflict in relation to the diary's structure: The first one takes place of an observer and interprets the facts like the author himself; the second one turns the diary public, making it goes to a different way of it principal characteristic: keep it's author in you private space. When the author-reader shows himself, identifying as "M de A.", fictional double of Machado de Assis. It is this reader-publisher that assumes, in the *Warning*, the choices and edition's narrative for the Memorial inspired by the notes left by Chancellor Aires. The results of this research show this text, by the point of view of the readers of the narrative has gained a new dimension that enriches the **Memorial de Aires** retrospective criticism.

Key words: **Memorial de Aires**, reader, diary, chronicle, romance;

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo I - O gênero diário e a questão do leitor	15
1.1 - Autobiografia	16
1.1.1 - O pacto de Lejeune	20
1.1.2 - O romance autobiográfico	25
1.2 - O diário e seus leitores	27
Capítulo II - As instâncias de interlocução no Memorial	30
2.1 - O leitor-papel	31
2.2 - O leitor-testemunha	48
2.3 - O leitor- autor	60
CONCLUSÃO	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74

Introdução

O **Memorial de Aires**, publicado em 1908, é o último romance de Machado de Assis. Sua apresentação em forma de diário, cujo autor é o Conselheiro Aires, o diferencia dos demais livros machadianos. A personagem-autor trata-se de um diplomata aposentado que passa seus dias observando as pessoas que o cercam e registrando essas observações. Seus “objetos de estudos” são a jovem viúva Fidélia e o casal Aguiar, todos amigos e do mesmo círculo social.

Essa tipologia narrativa dá liberdade ao autor de escrever o que pensa, espontaneamente e sem preocupação maior com a forma, levando-nos a crer numa escrita absolutamente sincera e sem a necessidade de explicações. Isso porque o gênero diário não prevê nem a narração de uma história com a figuração de personagens, nem a presença de um leitor que extrapole o próprio círculo circunscrito ao eu, sujeito do diário.

Nota-se, entretanto, uma contradição dentro do **Memorial**, pois o Conselheiro Aires além de construir figuras ficcionais (as personagens Rita, Fidélia, o casal Aguiar, entre outros), ainda é minucioso em suas anotações, justificando suas observações e comentários, sempre que possível, para uma espécie de interlocutor implícito.

Dessa constatação surgiram nossos primeiros questionamentos. Se o gênero diário não prevê um leitor, por que ao ler o **Memorial** sentimos a presença implícita de um interlocutor? Se Aires não solicita essa presença explicitamente, como a expectativa desse leitor é produzida na recepção da obra?

Essas questões se intensificam ainda mais se tomarmos a “Advertência”, escrita por M. de A., o editor da obra, cuja ambigüidade se inscreve nas iniciais do seu nome. Por meio dela, cria-se uma estratégia que torna publicável os Cadernos do **Memorial**, gerador, também, do livro **Esaú e Jacó**, volume amputado da obra segundo a Advertência encontrada neste outro livro.

Ora, tendo em vista as finas estratégias de construção machadianas, seria ingênuo supor que Machado escrevesse algo sem destinatário ou um diário preso às especificidades do gênero. Evidentemente, Machado sabia muito bem quem seria o

seu possível leitor e para ele escreveu o **Memorial**. Mas quem será esse ser fictício já antecipado por Machado?

Foram essas questões que nortearam a pesquisa e que se concentraram em torno de uma figura mutante a ser procurada: o leitor. A busca pelo “lugar do leitor” nessa obra machadiana tornou-se, desde o início, um desafio e o objeto de pesquisa desta dissertação.

Para isso, partimos da hipótese de que os níveis de leitura e interlocução propostos pelo **Memorial** assumem diversas variantes, tomadas aqui como três principais. A primeira trata-se do próprio papel, como um interlocutor afinado com o gênero diário, dentro da chamada literatura do “eu”. As outras instâncias de leitura já são conflitantes com o gênero diário, ora porque o hibridiza, ora porque o torna público. Assim, temos como segunda variante o Aires como leitor-testemunha, dividido entre a 1ª e 3ª. pessoas, dos fatos narrados, à semelhança de um cronista, e, nesse sentido, colocando-se na posição de um “outro” que observa, interpreta e registra essa sua leitura das personagens, no seu diário-crônica. Já a terceira variante está no Aires leitor do que escreve, bem como leitor de outros textos que inscreve no seu **Memorial**, assumindo, nesse caso, a dupla função de leitor-autor - também presente na relação editor-leitor e co-autor -, isto é, aquele que escreve a sua leitura, na concepção de Barthes (1976).

Nosso interesse nesta pesquisa é contribuir para o estudo de uma obra que não tem a mesma fortuna crítica de outras de Machado de Assis. Constatamos que os estudos sobre o **Memorial** basearam-se, por muito tempo, no aspecto biográfico do autor e só recentemente tem provocado questionamentos relativos aos procedimentos constitutivos da narrativa, que acreditamos serem os mais relevantes para o estudo de uma obra.

Desde sua publicação, o **Memorial** é considerado uma obra ingênua, uma “reflexão sobre a velhice”, uma autobiografia de Machado de Assis, provavelmente por ele mesmo ter confessado que a personagem D. Carmo seria inspirada em Carolina, sua esposa, em carta a Mario de Alencar, segundo Lúcia Miguel Pereira (1988).

Resulta disso que os estudos dos anos 30 (GUIMARÃES, 2004) tomam o **Memorial** uma peça chave da biografia de Machado de Assis “porque ali parece

estar estampada a correspondência perfeita através da qual o homem explica seus personagens” (WERNECK, 1996, p. 221).

Esse é também o caminho interpretativo de Pereira (1988) que faz um estudo crítico e biográfico definindo o **Memorial** como autobiografia de Machado de Assis. Ela conclui que a morte de Carolina e a fragilidade física fizeram-no refugiar-se no Conselheiro Aires.

Com uma fortuna crítica bem menor do que outros romances do autor, o mito autobiográfico em **Memorial de Aires** se afasta lentamente e deixa de ser lido como documento de autobiografia para se tornar objeto de análises que procuram situá-lo na tradição romanesca machadiana, procurando elementos de contato com os romances anteriores.

Meyer (1982) afirma que o esquema psicológico dos romances machadianos é a pseudo-autobiografia. Para ele, o **Memorial** é uma imitação rigorosa de um caderno íntimo, no qual há um “eu” que faz da ficção uma confissão e é esse tom subjetivo que “chega a provocar um efeito de objetividade no tempo” (MEYER, 1982, p. 357). Meyer encerra dizendo que o tema da obra é a ociosidade e a necessidade de renovação, apagando os vestígios do passado para renovar-se.

Apesar de parecer a obra menos áspera, ela carrega as mesmas raízes amargas dos outros livros machadianos. Há no **Memorial** uma preocupação muito grande em imitar as confidências de um diplomata aposentado que não sabe como preencher seu dia e que se transfigura num “eu que abusa do direito de ser autor e de estar em toda a parte, virando telhados e invadindo alcovas, espiando imunemente pelo buraco da fechadura”. (MEYER, 1982, p. 359).

Essa imunidade já foi experimentada por Machado por meio do defunto Brás. Bosi (2003) faz uma comparação entre **Memórias Póstumas de Brás Cubas** e o **Memorial**, todavia neste ele se prende aos aspectos estilísticos da linguagem do Conselheiro Aires. Para o pesquisador, “o que importa a ambos os memorialistas é exercer um poder raro e terrível, o poder dizer o que se pensa” (BOSI, 2003, p. 133). Isso só é possível porque Aires escreve a partir de uma situação privilegiada e, aposentado, pode se dispensar de interferir no jogo da sociedade, assim como Brás Cubas em **Memórias Póstumas**. Brás Cubas pode escrever o que quer, pois está morto; Aires pode escrever o que quer, pois escreve em um diário.

Mas é Guimarães (2004) quem nos abre novas possibilidades de leitura da obra. Ele estuda a recepção do romance e afirma que o interlocutor, no plano ficcional, é apresentado como um acidente já que o único interlocutor esperado do romance é o próprio Aires ao confessar reler o que já foi escrito. Guimarães delinea, também, um Aires que cita diversos autores em seu diário, especialmente, um verso de Shelley: *"I cannot give what men call love"*.

Além disso, Guimarães aponta uma incongruência na *Advertência*, pois ela se dirige a leitores que talvez tenham lido o outro romance de Aires – **Esaú e Jacó** – o que se choca com a matéria do **Memorial**, pois o Conselheiro não se dirige a ninguém. Mesmo assim, para o crítico, a insistência na não-existência de alguma coisa é uma forma de cogitar a sua existência, ou seja,

Insistindo na não-expectativa de leitores para seu texto, Aires não só vislumbra potenciais leitores, mas também se defende das possíveis acusações que estes lhe possam fazer de manipulação dos fatos narrados.(GUIMARÃES, 2004, p. 271)

A *Advertência* provoca outros questionamentos, pois o editor M. de A., diz que o conteúdo do *Memorial* é selecionado dos cadernos do Conselheiro Aires. Uma narrativa que se diz "cortada", faz gerar dúvidas sobre o que é próprio dela e o que lhe foi acrescentado. Outra observação feita pelo estudioso é que a forma de um diário dá a impressão que tanto Machado de Assis, quanto Aires, têm pouco controle sobre a história, que é subordinada ao tempo e do imprevisível.

Em seu estudo sobre as máscaras dadas às personagens, Palo (2003) desnuda a natureza ensaística do **Memorial** e adverte que, apesar de se tratar de um romance em primeira pessoa, ele está sob a perspectiva de uma terceira, o que "constitui uma estrutura dual e estratificada que oculta, a um só tempo, a identidade do autor e da ficção" (2003, p.259).

Nesse sentido, o narrador em primeira pessoa faz o retrato de uma sociedade em mutação histórica e, assim, transforma a estrutura constitutiva da obra, que é inseparável da realidade simulada. As personagens, narradas em primeira pessoa, não são descritas nem narradas por completo, então

cada uma das personagens passa a ser passível de degeneração discursiva, porque é simulada sob uma representação épica erigida pelo diálogo na novela em primeira pessoa, que não se deixa influenciar pela representação em terceira pessoa. (PALO, 2003, p.260).

Segundo Palo, o **Memorial** é um romance híbrido que funde a novela, a crônica, a autobiografia e o relato cronológico. Já Guimarães (2004) acrescenta que quando Aires opõe a vida à novela, a natureza do diário como escrita desinteressada é reafirmada, porém, ao fazer referência aos procedimentos literários, ele chama atenção para a armação da narrativa. Toda essa ambigüidade alerta o leitor sobre a possibilidade de manipulação dos fatos narrados.

Enfim, de **Memórias Póstumas** ao **Memorial** nota-se, ainda, um aprofundamento da solidão e do isolamento dos narradores e/ou protagonistas. O leitor contemporâneo não tem dificuldade de identificar um sujeito esfacelado, impotente e dissoluto e a obra de Machado, para o crítico, é um poderoso testemunho da corrosão flagrada na sociedade e configura um leitor cada vez mais mínimo, mais esfacelado e menos íntegro.

Esses estudos de Guimarães e Palo foram propulsores de novas questões para nosso objeto de investigação centrado sobre os níveis de leitor do **Memorial**, bem como as implicações disso para a construção dessa forma híbrida entre diário autobiográfico, crônica e romance.

Assim, para investigar a hipótese da tríade de possibilidades de leitura, a dissertação será estruturada em dois capítulos. O primeiro terá como tema o gênero diário. Intitulado “O gênero diário e a questão do leitor”, a explanação leva em conta a relação do diário com a autobiografia e faz uma apresentação das características fundamentais da escritura autobiográfica, bem como das proximidades e distanciamentos entre ela e o romance autobiográfico, até chegar ao diário. Esse capítulo ampara-se no estudo do teórico Philippe Lejeune(1973).

O segundo capítulo, de raiz analítica, intitula-se “As instâncias de interlocução no Memorial dos Aires”. Em três subitens serão estudadas as instâncias: leitor-papel, leitor-testemunha e leitor-autor.

Em “O leitor-papel”, o papel será abordado como o único interlocutor previsto no **Memorial**, ou melhor, o único que é aceito de acordo com o gênero. O

papel também será estudado como a concretização do livro como material impresso. Para essas reflexões nos amparamos, principalmente, nos estudos de Lejeune.

No subitem “O leitor-testemunha”, o foco será nos diferentes tipos de voz presentes na narração. Essas nuances serão deflagradas durante a narrativa, ou seja, no deslocamento da narração em dois níveis: o narrador autobiográfico que constrói a si mesmo durante a narrativa e o narrador testemunha, que relata o que vê e o que acontece, a maneira do cronista. Buscamos o suporte necessário à essas investigações nos estudos de Oliveira (2005) e Cruz (2004).

No terceiro subitem, “O leitor-autor”, nos deteremos sobre a figura daquele que é leitor de si próprio, além de destacar a figura de um outro nível de interlocução: o do editor M. de A., como leitor e também re-escritor do **Memorial**. Partindo do que Barthes (1976) chama de leitura e escritura, pretende-se pesquisar como o editor torna-se não apenas um leitor do Conselheiro, mas também o re-escritor da obra.

CAPÍTULO I

1. O subgênero diário e a questão do leitor na autobiografia

"As minhas músicas são todas autobiográficas. Até
que as que não são, são"

(Caetano Veloso, Sobre as letras)

1.1 Autobiografia

Segundo Lejeune (1983) antes de qualquer estudo sobre a autobiografia é necessário um ponto de partida, uma definição. Por isso, ele parte da definição de autobiografia como a vida de alguém escrita por si mesmo, ou ainda, como o “discurso retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando coloca em evidência sua vida individual, em particular a história de sua personalidade” (1983, p. 138).

Essa concepção soma-se a outra característica atribuída pelo teórico, na qual para identificar uma autobiografia é necessário que as identidades do autor, narrador e personagem sejam as mesmas:

A autobiografia (discurso que conta a vida do autor) supõe que há uma identidade de nome entre o autor (aquele que é representado pelo nome impresso na capa do livro), o narrador do discurso e o personagem do qual se fala. É um critério simples que define ao mesmo tempo a autobiografia e os outros gêneros da literatura íntima (diário, auto-retrato, ensaio). (LEJEUNE, 1983, P. 145)¹

Já Miranda (1992) não vê a autobiografia como um simples enunciado, mas como “um ato de discurso *literariamente* intencionado”. Ou seja, ao produzir uma autobiografia o autor tem como intenção não apenas relatar sua própria vida, mas reconstituir o seu eu, constituir-se como sujeito de ação através do dito.

¹ Tradução minha: Recit rétrospectif en prose qu’une personne réele fait de sa proper existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité. [...]

L’autobiographie (recit recontant la vie de l’auteur) suppose qu’il y ait *identité de nom* entre l’auteur (tel qu’il figure par son nom, sur la couverture), le narrateur dy recit et le personnage don’t on parle. C’est le critère simple , qui définit en meme temps que l’autobiographie tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai.)

Por esse viés, a autobiografia permite ao biógrafo não ser exato com os fatos, podendo ela dar margem à fantasia. Dessa forma, ao pintar a si mesmo, o autobiografado não pintará aquilo que não interessa mostrar, mas apenas a visão que ele quer que tenham dele. Portanto, a autobiografia também funciona como ato de imaginação criadora, pois é uma ficção reveladora que está entre o que dizer e o que esconder de si.

Lejeune (1983) não descartou esse aspecto. Para ele, a autobiografia está no limite entre opostos: deseja ser um discurso verídico, mas, ao mesmo tempo, também pretende ser uma obra de arte. Apesar do paradoxo, esse tipo de texto acaba sendo mais criativo, pois se contrapõe à definição e se desenvolve num processo de desconstrução, renovação e transformação, conduzido por um “eu” que não se encontra imobilizado. Vê-se, então, que a autobiografia não deve ser confundida com a vida do autor, que, ao colocar-se no papel, transforma sua vivência em obra ficcional.

Mas, se a autobiografia acontece na relação de identificação autor-narrador-personagem, segundo Lejeune, é possível desmembrá-los?

Sobre essa questão, Miranda (1992) alerta que numa autobiografia os nomes têm muita importância, mas não precisam, necessariamente, ser iguais: o nome da personagem pode ser semelhante ao nome do autor ou haver apenas o uso das mesmas iniciais.

Assim, é correto afirmar que o objeto da autobiografia é o nome próprio, pois o trabalho de leitura-interpretação do texto é feito sobre ele e sua assinatura. Portanto, o autor deve permitir sua identificação no interior do discurso, articulando de alguma forma o nome próprio e o discurso.

Quanto à seleção dos eventos, ao redigir uma autobiografia o autor não precisa escrever a respeito de tudo em sua vida, mas apenas o que quer de fato mostrar. Ele pinta-se com palavras, constituindo, então, uma nova formação/reformulação do “eu”. Para isso, é necessário fazer um exercício racional, recolhendo-se nas leituras feitas, transformando o momento em meditação e, assim, ter posse do seu passado na situação presente.

É por meio desse movimento de leitura-escritura que o indivíduo forma uma imagem de si adequada e acabada, além de reveladora de sua identidade, ao impor ao texto um pouco de si. Barthes (1988) explica esse processo:

[...] ao ler nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo; mas essa postura que é nossa invenção, só é possível porque há entre os elementos do texto uma ralação regulada, uma proporção [...] (BARTHES, 1988, p. 42)

Pelo exposto, nota-se que a constituição de si mesmo se dá através da apropriação e da unificação do que já foi dito e, também, da seleção de fragmentos para a formação de um “eu” único.

Ademais, a escrita do “eu” passa por dois pólos: o *corpus* da obra e o corpo do sujeito (MIRANDA, 1992, p. 29); o eu enquanto sujeito e objeto de representação. Por isso é necessário que o autor busque a si mesmo reconstituindo o seu passado, o que ocorre a partir da cisão entre o tempo e a realidade. Afinal, o “eu” do passado difere do “eu” atual e, inevitavelmente, os “eus” nunca chegam a se encontrar, pois um está encapsulado na escrita do outro.

O processo de escrita do autobiógrafo inicia-se com a ausência de um “eu” que aos poucos será recuperado e constituído no desenrolar do texto. É por meio da atividade escritural que esse autor encontra uma possibilidade de vida e, mais especificamente, uma possibilidade de reconquista de si mesmo. Ao recontar a própria vida, o autor apresentará um auto-retrato dizendo *quem é*, mas em nenhum momento ele contará seus feitos. Diz Miranda:

É evidente que esse processo não se realiza de maneira serena e harmônica, porque, na tentativa de olhar-se de dentro, o auto-retratista percebe que o eu lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto. (1992, p. 35, grifo do autor)

Portanto, o resultado final da autobiografia será sempre a representação de um “eu” exclusivo, mas não verídico, como explica Miranda no que ele chama “pacto fantasmagórico”:

O pacto fantasmagórico, ao realçar o desdobramento do autor em figuras e “personagens” diversos, permite entrever já em processo, a noção de autor como um ser de papel, e da autobiografia não como a representação verídica

e fiel de uma individualidade, mas como uma forma de encenação ilusória de um eu exclusivo. (1992, p. 38, grifos nossos)

Como se vê, transformado por/em palavras, o autor passa de criador a criatura dentro do seu próprio texto. A escritura da própria existência transforma a existência em escritura.

1.1.1 – O pacto de Lejeune

Para Lejeune (1983) a definição de autobiografia remete a quatro categorias diferentes e somente podemos considerá-la como tal se a obra preencher as condições de cada categoria. São elas: a) a forma de linguagem, que se dá em prosa, resgatando eventos passados; b) o sujeito do discurso, que narra a história de sua vida; c) a situação do autor, que deve ter a mesma identidade do narrador; d) a posição do narrador, levando em consideração sua identidade e a da personagem principal além de sua perspectiva dentro obra.

O objeto da obra deve ser principalmente a vida individual e a formação da personalidade. Já os gêneros vizinhos da autobiografia precisam preencher apenas alguns requisitos. Entre esses gêneros estão: as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário e o auto-retrato ou ensaio.

Agora, se a questão da identidade (autor-narrador-personagem) é certa e clara, importa ressaltar que essa relação culmina em novos questionamentos. Por exemplo, como a identidade entre narrador e personagem se revela no texto? Como a identidade entre autor e personagem-narrador pode ser apontada na escritura? É possível desfazer a confusão entre a noção de identidade e a de semelhança?

Segundo Lejeune, a identidade do narrador e da personagem principal é marcada pela primeira pessoa. No entanto, é necessário separar dois critérios diferentes: a pessoa gramatical e a identidade do indivíduo a que se refere a pessoa gramatical. Para o estudioso, os diversos significados da palavra “pessoa” tornam a distinção necessária uma vez que “ela está mascarada na prática pelas conjunções que se estabelecem quase sempre entre a personagem e o tipo de relação de identidade ou do tipo de discurso”² (1983, p. 139).

Ainda utilizando o suporte teórico de Benveniste, Lejeune destaca duas situações nas quais a identificação do sujeito pode ser um problema: a primeira é a citação e a segunda é a comunicação oral à distância – como no caso do telefone. No entanto, apenas a primeira é de interesse para o nosso estudo já que na comunicação oral, o problema da identidade é resolvido por elementos extralingüísticos.

² Tradução minha: “Elle est masqué dans la pratique par les conjonctions qui s’établissent presque toujours entre telle personne grammaticale et tel type de relation d’identité ou tel type de récit”

Assim, no caso da comunicação escrita, a pessoa que enuncia o discurso deve permitir a sua identificação no interior do texto. Mas, essa problemática se potencializa na citação que é um “discurso no interior do discurso: a primeira pessoa de um discurso segundo que remete a uma situação de enunciação, já enunciada no primeiro discurso” (LEJEUNE, 1983, p. 139)³.

Também Bakhtin (1999) ao se debruçar sobre o assunto esclarece que o discurso citado “é visto pelo falante como a enunciação de uma *outra* pessoa” (1999, p. 144-45, grifo do autor). Esse *outro* possui toda a independência e autonomia de um ser completo, situado fora do contexto narrativo e, por isso, ao ser incluído nesse novo contexto, conserva seu conteúdo e, pelo menos, parte da sua integridade lingüística. Essa situação discursiva leva o narrador a “elaborar regras sintáticas, estilísticas e composicionais para (...) associá-la à sua própria unidade sintática” (1999, p.).

Isso faz supor que a citação é uma célula porosa, um organismo vivo no qual se ouve dois centros de fala: um constituído pelo enunciado do autor citado e outro constituído pelo enunciado do narrador que faz a citação. Esses enunciados se mesclam, preservando uma parcela da autonomia de cada autor, mas dividindo a autoria.

Eu, tu, ele: a questão da identidade

Ao longo dessas reflexões, esclareceu-se que o refrão da autobiografia é o “eu”, mas há uma questão que permanece: como se manifesta a identidade do autor e do narrador? Se para o autobiógrafo a questão é simplesmente “quem sou eu?”, para o leitor há outra pergunta que se coloca: quem é esse que diz “eu”?

Para explicar a questão do “eu”, Lejeune recorrerá novamente a Benveniste, eis suas palavras:

A primeira pessoa se define pela articulação de dois níveis:

1. Referência: os pronomes pessoais (eu/tu) tem como referência o interior do discurso, no ato da enunciação. Benveniste assinala que não há conceito de “eu”. O “eu” remete, cada vez, aquele que fala e nós identificamos como fato que se fala.

³ Tradução minha: “a. *La citation*: c’est lê discours à l’interieur du discours: la première personne du discours second (cité) renvoie à une situations d’énontiation elle-même énoncée dans le discours premier.” [...]

2. Enunciado: os pronomes pessoais da primeira pessoa marcam a identidade do sujeito e do enunciado.⁴ (1983, p. 142)

Isso significa que quando alguém fala uma frase na primeira pessoa, o uso do pronome “eu” já subentende a articulação desses dois níveis que permitem a identificação da pessoa que está enunciando. A identidade é imediata e instantaneamente percebida e aceita pelo destinatário.

Quanto a não haver conceito para o “eu”, Lejeune assim completa: “O pronome pessoal ‘eu’ remete ao interior da instância do discurso onde figura o “eu”, mas este enunciatador é mesmo susceptível de ser designado por um nome”⁵ (1983, p. 143). Sendo assim, o “eu” exerce uma função que consiste em remeter a um nome ou a uma “entidade” representada por um nome.

Vê-se, portanto, que na autobiografia é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes mesmo de se articular a primeira pessoa, pois no discurso escrito a assinatura designará quem produz o texto. Assim, é justamente o *nome próprio* que carrega as grandes questões da autobiografia:

Na verdade, o objeto profundo da autobiografia é o nome próprio, o trabalho sobre ele e sobre a assinatura, fundamento que Philippe Lejeune chama de “pacto autobiográfico”, isto é, afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em ultima instancia ao *nome* do autor na capa do livro. A pessoa que enuncia deve permitir sua identificação no interior mesmo desse discurso, e é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam [...] (MIRANDA, 1992, p. 29)

Uma primeira forma de definir a identidade, antes mesmo do discurso, encontra-se nas capas dos livros, pois o nome próprio do autor está lá, assim como, também, na lombada e na contra capa do livro:

É no nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: é a marca do texto que tornará o extra-texto indubitável, remetendo à pessoa

⁴ Tradução minha: La ‘première personne’ se définit par l’articulation de deux niveaux:

1. *Reference*: les pronoms personnels (je/tu) n’ont de référence actuelle qu’a l’interieur du discours, dans l’acte même d’énontiation. Beneviste signale qu’il n’y’a pas de concept ‘je’. Le ‘je’ renvoie, à chaque fois, à celui qui parle et que nous identifions *du fait même* qu’il parle.

2. *Enoncé*: les pronoms personnels de la première personne marquent l’ *identité* du sujet de l’*énoncé*.

⁵ Tradução minha: “Le pronom personnel ‘je’ renvoie à l’interieur de l’instance de discours où figure le ‘je’; mais cet énonciateur est lui-même susceptible d’être désignée par un nom.”

real, da mesma forma como atribui, em última instância, a responsabilidade da enunciação de todo texto escrito.⁶ (LEJEUNE, 1983, p. 144)

O nome do autor na capa de um livro é um compromisso assumido por uma pessoa real, portanto confiável. Sendo assim, o leitor não irá confrontar os fatos narrados e a pessoa, pois sua assinatura como autor da obra não deixa dúvidas sobre o que foi escrito.

Porém, o autor não é apenas uma pessoa, é alguém que escreve e publica uma obra. Trata-se, então, de uma pessoa real, reconhecida socialmente e produtora de um discurso. Dessa maneira, para o leitor, que não conhece a pessoa real, o autor é apenas definido como alguém capaz de produzir um discurso e ele o imagina a partir do que o autor produziu, ou seja, a obra configura-se como personificação do autor.

Contudo, por vezes acontece também da autobiografia estar na terceira pessoa, colocando em evidência um fenômeno que a ficção deixa na indecisão: a identidade do narrador e da personagem principal pode ocorrer em terceira pessoa. Neste caso o emprego do “eu” não é mais feito no interior do texto, mas indiretamente e sem a ambigüidade da “dupla equação” autor = narrador, autor = personagem. Assim, mesmo que o narrador esteja implícito, pode-se deduzir que narrador = personagem.

Lejeune acrescenta que, nesse caso, “é uma biografia escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia”⁷ (1983, p. 139). Para o autor autobiográfico falar de si mesmo na terceira pessoa ou é por um grande orgulho ou por certa forma de humildade: “Nos dois casos o narrador assume o personagem que ele foi aos olhos da história”⁸ (1983, p. 140).

A partir dessas considerações, pode-se concluir que o pacto autobiográfico é a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo sempre ao

⁶ Tradução minha: “C’est dans ce nom que se résume toute l’existence de ce qu’on appelle *l’auteur*: seule marque dans le texte d’un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu’on lui attribue, em dernier ressort, la responsabilité de l’enonciation de tout lê texte écrit.

⁷ Tradução minha: “c’est une biographie écrite par l’intéressé, mais écrite comme une simple biographie”.

⁸ Tradução minha: [...]Dans les deux cas le narrateur assume vis-à-vis du personnage qu’il a été soit la distance du regard de l’histoire [...]

nome do autor impresso na capa do livro. As formas do pacto até podem mudar, mas sempre irão honrar a assinatura do autor.

A identidade de nomes entre autor, narrador e personagem pode se estabelecer de duas maneiras: implicitamente – na ocasião do pacto – e de maneira aparente. Quando a identidade do nome é estabelecida de forma implícita, pode ocorrer de duas formas: com o emprego de títulos, que não deixam dúvida que a primeira pessoa remete ao autor, ou no momento inicial do texto, quando o narrador assume o compromisso com o leitor de que é o autor do texto, não deixando nenhuma dúvida de que é o nome impresso na capa do livro.

É interessante frisar que o nome próprio é a confirmação de que há um corpo real por trás do “eu” impresso, pois o nome está na história do indivíduo que escreve, é a afirmação do “eu”. Isso se confirma no fato de que ao nome nunca se é indiferente – ou o adoramos ou o detestamos: “O nome recebido e assumido, o nome do pai, e sobretudo o primeiro nome, que o distinguirá, são sem dúvida dados capitais para a história do ‘eu’”⁹ (LEJEUNE, 1983, p. 149).

Portanto, se o narrador e a personagem são figuras que remetem ao interior do texto e o sujeito da enunciação é o mesmo sujeito do enunciado, o autor representa o outro extremo do texto com o seu nome e, também, é o sujeito da enunciação:

Todo discurso em primeira pessoa implica que o personagem, mesmo se conta as aventuras de tempos passados, é também ao mesmo tempo a pessoa atual que produz a narração: o sujeito de enunciado é duplo e inseparável do sujeito e da enunciação, ele não é simples, no limite, que quando o narrador fala de sua própria narração atual, jamais em outro sentido, para designar um personagem puro de toda narração atual.¹⁰ (LEJEUNE, 1983, p. 157)

⁹ Tradução minha: Le nom premier reçu et assume que est lê nom du père, et surtout lê prénom que vous em distingue, sont sans doute, dès donnés capitales de l’histoire di moi.

¹⁰ Tradução minha: [...] Tout récit à la première personne implique que le personnge, même si on raconte de lui dès aventures lointaine, est aussi em même temps la personne actuelle qui produit la narration: le sujet de l’ennoncé est doublé em ce qu’il est inseparable du sujet de l’enonciation; il ne redevient simple, à la limite, que quand lê narrateur parle de as propre actuelle narration, jamais dans l’autre sens, pour designer um personnage pur de tour narrateur actuel.

1.1.2 O Romance Autobiográfico

O romance autobiográfico é aquele tipo de narrativa no qual, por algum motivo, o leitor vê semelhanças entre a identidade do autor e a da personagem. Esse tipo de romance irá se opor ao pacto autobiográfico, pois ele pratica, aparentemente, a não identidade entre autor e personagem. Pode acontecer, porém, de o romance tentar imitar o pacto autobiográfico, como os romances que imitam a literatura íntima, tentando “convencer-nos” de que a história é real. A esse respeito, Lejeune tece os seguintes comentários:

Sempre se pode fazer semelhante à produção da vida, publicar a autobiografia de alguém que se faz passar por real; no entanto que esse alguém não é o autor único autor do livro [...]

O que me impede de escrever uma autobiografia de um personagem imaginário, e de publicá-la com o seu nome igualmente imaginário?¹¹ (1983, p. 148)

Como se vê, o teórico volta ao problema do nome, explicando que se os nomes do autor e da personagem diferirem, deve-se excluir a possibilidade de autobiografia: “Que a história de si, apresentada como verdadeira (manuscrito autobiográfico que o editor encontraria no sótão) ou que seja apresentada como fictícia, de todo modo, não há identidade do autor, do narrador e do herói”¹² (1983, p. 149).

Nesse caso, considerar-se-á tal narrativa um romance autobiográfico. Esse romance, que é uma ficção, não pode ser confundido com a biografia e a autobiografia, que são textos referenciais, pois pretendem relatar uma realidade externa ao texto. Além disso, em todo texto referencial há um pacto referencial que, na autobiografia, coexistirá juntamente como o pacto autobiográfico:

O início não é uma simples verossimilhança, mas a semelhança do verdadeiro. Não o “efeito real”, mas a imagem do real. Todos os textos referenciais comportam aquilo que chamarei de ‘pacto referencial’, implícito

¹¹ Tradução minha: On peut toujours faire semblant de reporter, de publier l'autobiographie de quelqu'un qu'on cherche ainsi à faire passer pour réel; tant que ce quelqu'un n'est pas l'auteur seul responsable du livre. [...]

Que m'empêcherait d'écrire l'autobiographie d'un personnage imaginaire, et de la publier sous son nom également imaginaire?

¹² Tradução minha: “Que l'histoire soit présentée comme vraie (manuscrit autobiographique que l'auteur-editeur aurait trouvé dans un grenier, etc.) ou qu'elle soit présentée comme fictive, de toute façon, il n'y a pas identité de l'auteur, du narrateur et du héros.”

ou explícito, naquilo que são incluídos uma definição de campo do real, e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança daquilo que o texto pretende.¹³ (LEJEUNE, 1983, p. 155)

Por outro lado, o romance autobiográfico não remete a algo exterior e, principalmente, está livre do pacto autobiográfico. A representação literária especifica-se pelo trabalho de elaboração artística e “tal elaboração opera um deslocamento que faz da literatura uma outra coisa, diversa do referente primeiro, do dado empírico” (MIRANDA, 1992, p. 45).

Por fim, o romance autobiográfico, constituído na forma de diário, é aquele no qual importa a identidade entre narrador e personagem, com narrativa em primeira pessoa e personagens indicados em terceira. Dessa nossa definição, talvez o quesito mais importante e fundamental para nosso estudo seja a existência de uma personagem/autora, em primeira pessoa, que se representa num tempo-espaco construído a partir de um ponto de vista distanciado, em 3ª pessoa.

¹³ Tradução minha: “ Le but n’est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non ‘effet de réel’, mais l’image du réel. Tous les textes referencielles comporte danc ce que j’appellerai um ‘pacte referenciel’, implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel vise, et un enoncé dès modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte pretend”

1.2 O gênero diário e seus leitores

O diário, gênero vizinho da autobiografia, se define por um pacto que, diferente da autobiografia, não é com o leitor, mas com o calendário. O diarista se compromete com o calendário, deve respeitá-lo, “o escrito enraíza-se no cotidiano e na perspectiva por ele determinada” (MIRANDA, 1992, p. 34).

Sendo assim, o diário não é uma forma acrônica, mas o inverso, e, por isso mesmo, deve prender-se nas variações do tempo para não correr o risco de ser inexato. Para garantir a exatidão necessária, o diarista não refaz a história de sua vida, ele refaz o dia-a-dia, a poucos momentos da enunciação, datando com precisão os diversos eventos de sua vida, mas podendo sempre se voltar a si quando escreve.

O retrocesso permite que “o caos e o contingente da experiência, responsáveis pela fragmentação do diário, possam ser domados pela reflexão que reordena o passado e busca dar-lhe um sentido” (MIRANDA, 1992, p. 34). Sendo assim, no diário, é justamente a existência de menor intervalo temporal entre o acontecido e o registro do mesmo que abre uma possibilidade maior de precisão da experiência vivida.

É no respeito ao calendário que surgem, então, duas características do gênero: uma mais visível estruturalmente - a fragmentação-; e outra, mais invisível - o impedimento do diarista de se comportar como autor de uma obra, não tornando possível a construção de uma narração, como afirma Rousset (1983, p. 436).

O diário é, ainda, um gênero que exclui o olhar de outrem, pois é uma escrita essencialmente privada que, a princípio, não visa um leitor. Assim que é fechado, as palavras são silenciadas e seu conteúdo segredo. O que há no diário é um pseudo-monólogo – já que o uso da língua implica a pluralidade de interlocutores –, no qual o diarista relê o que escreve. Assim, o autor do diário prevê a própria releitura e compara-a a si mesmo em diversas situações.

Nota-se, ainda, que o diarista não escreve para aprender o que já conhece, mas para se descobrir escrevendo. Esse movimento de escritura e releitura faz com que o diário seja, enfim, um gênero que reflete sobre seu próprio funcionamento.

Ao fazer a releitura do diário, o diarista renova a si mesmo e, restabelece, em cada ato de releitura, uma continuidade perdida. Essa retomada possibilita-lhe constatar novamente o que já foi dito e as resoluções tomadas e, até, projetá-las em suas ações futuras. Nesse processo, o autor pode reconstruir-se novamente.

A releitura não é um ato acidental, mas é um ato narcisista no qual o diarista transforma o seu texto em seu espelho de papel. Escrever-se e reler-se são ações que se complementam. Durante a releitura, o narrador e o receptor se confundem, estudam as semelhanças e as diferenças de si mesmos. A comunicação ocorre como um circuito fechado, pois a autodestinação é confirmada e reforça o que é característico do gênero.

Dessa forma, apesar de o diário implicar um circuito fechado, no qual escritor e leitor são a mesma pessoa, há dentro dele uma pseudo-destinação. Genette (1995) a classificou como narratário, ou seja, o destinatário inscrito no texto, na forma de pronomes em segunda pessoa, verbos no infinitivo e no imperativo. Se, por uma eventualidade, o diário cai nas mãos de um leitor externo, este não deixa de ser um receptor, mas está condenado à virtualidade, pois não se enquadra na situação proposta pelo diarista.

Há a possibilidade de aberturas no diário, mas é uma abertura reduzida, pois quando há um destinatário conhecido e próximo, o diarista o inscreve no texto. É o caso, por exemplo, de parentes próximos como filhos, irmãos, cônjuges, noivos e amantes: todos fazem parte de um círculo íntimo, pois são conhecidos e queridos pelo diarista. É natural que sejam incluídos como destinatários em seu diário, pois é uma relação de ordem pessoal.

Mas esses receptores privados, inscritos e autorizados, não têm nada em comum com os leitores múltiplos e desconhecidos, como quando ocorre a abertura máxima do diário. Segundo Rousset (1983) isso pode acontecer quando o diarista, em vida, decide publicar seus relatos e observa como será a recepção pelo público e os efeitos causados pelo conteúdo da narrativa. Esta abertura pode ocorrer, também, postumamente, quando algum parente indiscreto decide publicar a obra.

Vimos que para obter maior precisão no que escreve, o diarista deve submeter-se a um pacto com o calendário; o ato de escrever a si mesmo e para si

mesmo aprisiona-o no dia-a-dia. Para construir-se e renovar a si mesmo, para ver-se refletido no papel, o diarista deve encarcerar-se no calendário.

Entretanto, o leitor não é controlado, ele está liberto das regras, pois não há nada que o impeça de escolher a porta de entrada do texto. Além de poder escolher por onde entrar, o leitor pode ler apenas o que lhe foi dirigido ou, ainda, seguir a ordem que achar melhor.

Vê-se, assim, que somente o leitor pode violar as regras nas quais o diarista está aprisionado. Ao proceder com o ato de leitura, o leitor torna-se participante do processo de construção do diário violando suas bases constituintes e contaminando a estrutura própria do gênero intimista.

Mas, como ele faz isso? Ou ainda, quem é esse leitor e por quais vias ele se insinua na trama textual? Essas são algumas das questões que nos propomos neste estudo e que buscamos responder a partir de três instâncias de interlocução: o leitor-papel, o leitor-testemunha e o leitor-autor, conforme se verá a seguir.

CAPÍTULO II

2.1. O leitor-papel

“desenho? pintura, grafismo? O que faço não tem nome; é mais da ordem do colorir, do grafite [...] basta deixar correr o lápis sobre a folha do papel”
(Barthes)

Para Miraux (1996), a vida pessoal encontra na escritura a possibilidade de uma nova vida. Ele acrescenta que o escrever sobre si oferece ao escrevente uma possibilidade de renascimento, de reconquista de si mesmo e reconstrução contínua, linha a linha no texto: “A aposentação me restituiu a mim mesmo; mas lá vem o dia em que, não saindo de casa e cansado de ler, sou obrigado a falar, e não podendo falar só, escrevo”. (1996, p. 97)

Nesse sentido, não se pode negar que o conteúdo do **Memorial** é a escritura de si, mesmo quando Aires usa outras personagens para falar de si, o que ele faz é se reconstruir sob os olhos de um leitor que nem sempre percebe claramente esse processo de reconstrução. Assim, a escritura memorialística nos apresenta com um Conselheiro que se descobre paulatinamente ao passo que se deita sobre o papel: “O encanto vinha justamente da sensação das cousas vistas, uma ressurreição que era continuidade, se assim resumo o que ele me disse em vocábulos mais simples que estes”. (MA, 2004, p. 1133; grifo nosso)¹⁴

Miraux diz, ainda, que o diário é uma escritura feita na intimidade, não está destinado a ser publicado, portanto, não está destinado a ter leitores: “Uma vez que se fecha o diário, as palavras guardarão silêncio, a única indiscrição seria a de herdeiros pouco delicados ou de investigadores pouco escrupulosos” (MIRAUX, 1996, p. 16)¹⁵.

No **Memorial**, ao contrário disso, a presença do leitor é muito forte, mesmo que sob diferentes máscaras. Embora, o Conselheiro Aires afirme a inexistência de leitores, é ele mesmo quem irá nos apresentar um destinatário incomum.

¹⁴ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Memorial de Aires. In: **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 1095. A partir daqui, as referências a essa edição do romance serão indicadas por MA.

¹⁵ Tradução minha: “[...] Uma vez que se cierra el diário, las palabras guardarán silencio celosamente; la única indiscreción podría ser la de herderos poco delicados o de investigadores poco escrupulosos. [...]”

No dia 8 de abril de 1888, o Conselheiro Aires nos surpreende com o seu primeiro receptor explícito: o papel. Ao dirigir-se diretamente a ele, Aires torna-o seu narratário, pois o papel passa a existir como um destinatário virtual do **Memorial**. Neste caso, a virtualidade existe na impossibilidade do papel manifestar-se com palavras explícitas, mas não significa que essa manifestação não ocorra, como veremos no decorrer desta análise.

Em certos momentos, Aires personifica o papel, tratando-o não apenas como seu confidente, mas, também, aconselhando-o – como se espera de um Conselheiro. Estabelece-se, assim, uma relação na qual o papel não tem função apenas de ouvi-lo, mas de interagir com ele: transformando-o e sendo transformado.

Neste episódio do dia 8 de abril, Aires conversa com o papel, como se este fosse alguém que está lá para servi-lo:

8 de abril

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa de sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor. (MA, 2004, p. 1115, grifo nosso).

Apreende-se na leitura que o papel é a concretização de duas possibilidades: na primeira, a reconstrução de si através do olhar que reorganiza os fatos e, na segunda, a materialização da escritura em livro, no qual se dará a conhecer a um público leitor. Sendo assim, a reconstrução de si mesmo dependerá, única e exclusivamente, do que o papel recolherá da escritura de Aires e, conseqüentemente, sua existência dependerá, sobretudo, da resistência e/ou permanência do papel.

Além do mais, o trecho destacado aponta para a possibilidade da publicação do livro após a morte do autor, o que até então não era levado em conta. A linguagem escorregadia faz ver um desejo incontido de ser lido por outras pessoas que não apenas aquelas supostas pelo autor, ou seja, o leitor indiscreto que encontra por acaso o diário depois de sua morte.

A interlocução de Aires com o papel pode ser considerada prevista no gênero, afinal, ao produzir um diário, o papel sempre terá função de interlocutor. No entanto, o que diferencia esse diálogo dos demais é a personificação do papel,

tratado, aqui, como “amigo”. Ao chamar o papel de amigo, Aires cria uma aproximação física e aparentemente emocional com aquele que está lá para servi-lo.

É importante salientar que, ao dizer para o papel não lhe servir, o autor põe em evidência a função do papel enquanto suporte, ou seja, sua funcionalidade está em suportar o peso de suas memórias e o processo de recriação que está ocorrendo. Dessa forma, é sobre ele, especialmente, que vai “recair” a responsabilidade sobre o que for lido, livrando Aires de ter de se explicar aos leitores, mesmo no além-morte.

Nota-se, também, que há no fragmento uma intencionalidade, mesmo que velada, de esclarecer os papéis sociais que estão em jogo no discurso. Enquanto o papel está posicionado abaixo do escritor, representando o “servidor”, aquele que ouve calado e a quem só resta acatar as ordens e/ou conselhos do autor, Aires posiciona-se hierarquicamente acima do papel, é ele quem se faz ouvir. Essa hierarquia está inscrita na linguagem, num discurso no qual predominam os mais refinados jogos retóricos.

Evidentemente, essa comunicação só é possível em comunhão com o papel. É o suporte que, em parceria com o autor, permitirá a materialização do discurso.

Consciente disso, o autor constrói uma proximidade maior com seu interlocutor, conferindo-lhe, por exemplo, *status* de amigo. Entretanto, esse tratamento, com toda a aparência de sentimental, é reavaliado no final do parágrafo: se o papel recolher tudo o que ele escrever “podem cuidar que te confio cuidados de amor”.

Ao esclarecer que não há relação emotiva entre ele e o diário, com o claro intuito de não parecer piegas junto ao leitor, deflagramos em Aires a estratégia da função conativa da linguagem. Amigo é, portanto, um argumento persuasivo introduzido no texto para aproximar-se daquele que se faz leitor no ato da escritura (papel). Fazendo isso, o Conselheiro estabelece um vínculo empático conosco, seus futuros leitores que, devido à interpelação de Aires, muitas vezes ficaremos tentados a usar a máscara do papel uma vez que, assim como ele, aceitamos as palavras que se lançam sobre nós.

Mas o leitor-papel de modo algum é delineado como um leitor passivo. Ao contrário, Aires aponta para uma possível reação ativa durante o ato de leitura, que prevê, inclusive, a não aceitação da tinta:

Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso. Comigo, o mais que podes achar é esquecimento, que é muito, mas não é tudo; primeiro que ele chegue, virá a troça dos malévolos ou simplesmente vadios. (MA, 2004, p.1116)

Mesmo que isso pareça impossível, Aires diz que não é o único que pode agir neste ato de escritura, mas que também o papel tem a liberdade de ser agente de suas ações. É claro que se trata de uma liberdade apenas imaginada, já que ele a oferece apenas para que seja negada; mesmo o “descanso” proposto ao papel existe apenas para lembrar-nos da escritura como labor, trabalho árduo e, nem sempre vantajoso, porque destinado ao “esquecimento” ou à “troça”.

Mas, se falar em liberdade do papel pode parecer exagero, é preciso lembrar que o papel tem suas próprias exigências e Aires faz questão de lembrar seu leitor sobre esse fato. Por isso, é comum o autor refletir sobre a forma da matéria que se lança sobre o papel.

No núcleo dessas questões, duas perguntas implícitas se fazem ouvir: o que o papel aceita e o que o papel suporta? Tomemos como exemplo para essa reflexão, os dois trechos abaixo:

Não falou em verso, mas a idéia suportaria o metro e a rima, que o autor talvez houvesse cultivado em rapaz” (MA, 2004, p. 1104; grifo nosso)

*Mana Rita, mana Rita
Foi a última visita,*

e o resto do poema em prosa, que a minha musa não dá para mais. Foi assim que o compus, não na outra noite, a de 3, mas na de hoje, 6, depois de levar a mana ao Andaraí (MA, 2004, p. 1156-1157)

Observa-se que, para o autor, há diferença entre o que aceita a idéia e o que aceita o papel, pois a partir do momento em que se inicia um texto, supõe-se que seu gênero já esteja previsto. Tradicionalmente, num memorial até caberiam uns tantos versos, mas não um poema. Isso porque, nesse gênero narrativo, que

privilegia a confidência como ato de reconstrução e recriação ou a observação e relato de fatos, a natureza condensada e intransitiva do poema não seria adequada.

Há também que se destacar que nem sempre o que se passa na mente do autor pode ser lançado tal e qual no papel. É célebre a história na qual o poeta Mallarmé explica ao pintor Degas que um poema não é feito de idéias, mas sim de palavras. Veja-se o que ocorre com o verso de Shelley lembrado pelo autor:

Não pensei logo em prosa, mas em verso. E um verso de Shelley, que releira dias antes [...]:

"I can give not what man call love".

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, 2004, p. 1104; grifos nossos)

Aires sente a necessidade de traduzir aquilo que lhe passa na mente, mas, afinal, como se trata de uma reconstrução de si por meio da palavra, isso deve ser feito no seu idioma, mesmo que a forma-conteúdo tenha sido uma apropriação de outra cultura. Ainda mais se lembrarmos da importância dada à pátria e à sua língua já na primeira página do **Memorial**. Traduzidos, os versos passam a pertencer aos dois – autor e tradutor – comprovando que o ato de leitura é, sobretudo, um ato de criação.

Poucos são os momentos em que o autor se refere à poesia e quando o faz é para dizer que não a pratica mais. Mesmo o verso de Shelley, que é retomado outras vezes na narrativa, vai sendo citado pela metade ou apenas os termos iniciais *I can* seguido de etc. como a dar a entender que a gente já sabe o que eles significam e por isso já entendeu o que o autor está querendo dizer.

Mas, há também um outro lado para essa questão: desprezando a completude do verso, Aires demonstra um certo desdém para com a aura de superioridade da poesia. Essa negação à poesia guarda em seu bojo a concepção que o autor tem a respeito da prosa enquanto forma mais próxima do real:

[...] uma cousa é citar versos, outra é crer neles. (MA, 2004, p. 1139)

Reli também este dia de hoje, e temo haver-lhe posto (principalmente no fim) alguma nota poética ou romanesca, mas não há disso; antes é tudo prosa, como a realidade possível. (MA, 2004, p.1145)

Entretanto, trata-se aqui de um “real possível” que deflagra o princípio aristotélico da arte literária: a verossimilhança. A literatura por mais parecida com o real é uma invenção, como se observa no fragmento a seguir: “Não é fácil adivinhar o que vai sair daqui, mas não seria difícil compor uma invenção, que não acontecesse. Enchia-se o papel com ela, e consolava-se a gente com o imaginado” (MA, 2004, p. 1126).

O imaginado, desde que submetido à forma adequada, é tão bem – ou melhor – aceito do que o real, por isso o leitor-papel o aceita sem qualquer discriminação. Tudo que o autor precisa se lembrar é que pratica um gênero e, por isso, está submetido a ele. Eis um interessante exemplo disso: “Se isto fosse uma novela algum crítico tacharia inverossímil, o acordo de fatos, mas já lá dizia o poeta que a verdade pode ser às vezes inverossímil” (MA, 2004, p. 1126).

Aqui, o autor antecipa uma possível publicação e já esclarece a um provável crítico que sabe muito bem o que está fazendo. Neste outro momento, ele retorna ao assunto e apresenta uma verdadeira “receita” de escritura, pois mostra como deve ser uma novela:

30 de setembro

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 dois sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dois capítulos, ou os faria mui diversos um de outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação. (MA, 2004, p. 1154; grifos nossos)

Ao nos apontar como deveria ser uma novela, Aires nos obriga à releitura, pois o leitor curioso voltará as páginas para ver o que realmente aconteceu nesses dias. Fazendo isso, o autor deixa seu texto ainda mais verossímil, afinal, quando diz que caso fosse uma novela deveria tirar a exatidão das verdades relatadas, é como se afirmasse duas vezes a sua verdade. Isso faz com que a obra tenha ainda mais a aparência de uma autêntica autobiografia. Esse aspecto já foi apontado por Cruz:

O texto se transforma em uma espécie de redemoinho que traga tudo a sua volta: ao mesmo tempo que o Conselheiro explica ao leitor que este não deve esquecer que o teatro é encenação e, portanto, não-realidade, afirma que seu texto é real, lançando sobre suas próprias palavras a dúvida, pois o leitor sabe que também lê uma ficção. (2004, p. 57)

Portanto, quando o autor reflete sobre a forma, sobre o que o papel aceitaria e suportaria, ele organiza o discurso respeitando os limites e exigências do leitor-papel.

Mas, afinal, quando Aires põe em evidência a importância do papel – como leitor e até censor da narrativa (porque com arbítrio para recusá-la), duas novas posições se estabelecem no texto: o papel deixa de figurar apenas como uma possibilidade – uma folha em branco pronta para aceitar tudo – para se tornar um corpo que atua sobre outro; e o autor deixa de figurar apenas como corpo para se tornar um ser de papel: “Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei” (MA, 2006, p. 1098).

A repetição do advérbio “aqui” não é aleatória no texto. Embora Aires refira-se ao Brasil, a hipótese de um leitor-papel amplia os limites do espaço físico para o metalingüístico que é o da própria obra.

Certamente, as posições sociais já inferidas anteriormente se mantêm: apesar da “autonomia” do papel, Aires deixa vestígios de que sua autoridade prevalece. Isso se observa no uso constante do modo imperativo, ou seja, o autor não pede, ordena: “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” (MA, 2004, p. 1116, grifo nosso).

Entretanto, no decorrer da narrativa, a consciência do autor de que os seres que cria, inclusive ele próprio, são seres de papel, vai se tornando mais apurada, como se nota no exemplo do dia 24 de maio de 1888:

Aí deixo uma página feita de duas, ambas contrárias e filhas da mesma alma de sexagenário desenganado e guloso. Ao cabo, nem tão guloso nem tão desenganado. Conversações do papel e para o papel (MA, 2004, p. 1122, grifos nossos).

Neste dia, o Conselheiro está descrevendo um sonho que teve com a personagem Fidélia, no qual ele a “pede” em casamento. Tem-se, aqui, a confissão para o papel de um papel representado na ficção onírica. No dia intitulado “Fim de maio”, Aires termina o fragmento de modo bastante interessante:

A mim mesmo perguntei se ela não estaria destinada a passar dos gelos às flores pela ação daquele bacharel Osório... Ponho aqui a reticência que deixei então no meu espírito. (MA, 2004, p. 1124; grifo nosso).

Nota-se que, ao atribuir características da escrita ao seu espírito, o autor identifica-se com o papel, fazendo dele ora uma espécie de projeção de si mesmo, ora fazendo-se ainda mais próximo do seu leitor-papel: “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, 2004, p. 1165).

Com relação às personagens, a identificação personagem-papel é, também, uma constante com a mescla de caracteres humanos aos da escritura. Veja-se como exemplo, a descrição de Fidélia:

Parece feita ao torno sem que este vocábulo lhe dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas – falo das linhas vistas; as restantes adivinham-se e juram-se. (MA, 2004, p. 1103)

[...]

Ora bem, a viúva Noronha mandou uma carta a D. Carmo, documento psicológico, verdadeira página da alma [...]. (MA, 2004, p. 1130)

[...]

[...] parece incrível como agora se conhecem textualmente e de cor. Conheciam-se integralmente. (MA, 2004, p. 1182)

Nem dona Carmo escapa da sua observação: “Criaram relações variadas, modestas como ele e de boa camaradagem. Neste capítulo [da vida], a parte de dona Carmo é maior que a de Aguiar” (MA, 2004, p. 1107).

É importante destacar também, que no **Memorial** as cartas trocadas entre as personagens têm uma função especial: a de revelar aspectos da personalidade, ou seja, as cartas são o registro do que, de fato, elas são na sua constituição mais íntima:

Senhoras não deviam escrever cartas; raras dizem tudo e claro; muitas têm a linguagem escassa ou escura. (MA, 2004, p. 1120)

Tristão aí vem e anuncia que esta carta é a última; a seguinte é ele próprio (MA, 2004, p. 1131)

A carta, porém, dá a tudo grande nota espiritual. (MA, 2004, p. 1131)

Sobre a carta escrita por Fidélia, ele assim se refere:

Aguiar mostrou-me uma carta de Fidélia a dona Carmo. Letra rasgada e firme, estilo correntio, linguagem terna” (MA, 2004, p. 1135)

Como eles tiveram a bondade de mostrar-me, dispus-me a achá-la interessante, antes mesmo de a ler, mas a leitura dispensou a intenção; achei-a interessante deveras, disse-o, reli alguns trechos. Não tem frases feitas, nem frases rebuscadas, é simplesmente simples, se tal advérbio vai co tal adjetivo, creio que vai ao menos para mim. (MA, 2004, p. 1130)

A simplicidade da moça é idêntica à forma como ela se expressa no papel. Entretanto, tal simplicidade não a desmerece, afinal, ela é entre todos os (d)escritos a menos comum, como se comprova na seqüência: “Quatro páginas apenas, não deste papel de carta que empregamos, mas do antigo papel chamado de peso, marca Bath, que havia na fazenda a uso do pai” (MA, 2004, p. 1130, grifo nosso).

Esses inúmeros exemplos nos levam a concluir que o leitor-papel é produto e produtor não apenas de um homem-livro (Aires), mas de homens-texto. Daí que escrever torne-se, ao longo da narrativa, um exercício de ser. As pessoas tratadas com admiração por Aires, de uma forma ou de outra, praticam a escritura. É o que diz Tristão ao Conselheiro: “Escrevi algum tempo em um jornal de Lisboa, e dizem que não inteiramente mau” (MA, 2004, p. 1137)

O interesse de Aires cresce ainda mais quando lhe é dada a oportunidade de ler uma carta do amigo, a qual ele responde prontamente numa carta ainda mais longa, ou melhor, mais cheia de si:

Creio que ele cedeu ao desejo de ser lido por mim e de me ler também. Questão de simpatia, questão de arrastamento. Vou responder-lhe com duas linhas...

... Lá vai a carta; respondi-lhe com trinta e tantas linhas, dizendo-lhe cousas que busquei fazer alegres [...] ((MA, 2004, p. 1139; grifos nossos)

É possível interpretarmos a interlocução Aires-papel, também a partir do que diz Sússekind (1993) ao comentar sobre a mutação que **Memórias Póstumas de Brás Cubas** traz para o universo machadiano:

Intensifica-se a relação com a imagem do livro e o próprio processo de composição tipográfica dos capítulos passa a ocupar o primeiro plano. É como se o leitor assistisse ao modo como uma narração se faz livro. (1993, p.207)

Quanto à imagem do **Memorial**, é notável que a forma do diário se mantém originalmente nesta narrativa. O livro não contém capítulos, títulos ou subtítulos, mas, apenas, marcas temporais – datas e, por vezes, horas – que orientam a leitura e o fluxo do texto:

1888
9 de janeiro.
(...)
Cinco horas da tarde.
(...) (MA, 2004, p. 1098)

Algumas vezes, Aires dividirá o dia em horas complementando a informação no tempo do acontecimento e no sabor da sua ansiedade. Já, em outras ocasiões, o Conselheiro narra vários dias acumulados em um único dia, o que torna ainda mais verossímil a escritura do diário.

Essa materialidade gráfica inscrita nas páginas do **Memorial** lança, portanto, mais luzes ao papel evidenciando sua importância na narrativa, seu lugar de destaque na trama e seu discurso virtualmente presente que, juntos, compõem a obra memorialística. Retomando Sússekind, a respeito de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, Machado elabora:

[...] um princípio básico de composição e da exibição da materialidade gráfica do texto impresso [...] um modo de, assim a tensão entre a escrita autoral e a impressão mecânica de fato passar a enformar a narração. (1993, p. 207)

É interessante destacar, também, a inclusão de “colagens” no texto, como nos bilhetes recebidos que são incluídos na íntegra e sem qualquer intromissão do

autor no discurso alheio. Esse procedimento antecipa a escritura oswaldiana na procura da máxima plasticidade do texto, como se vê a seguir:

Recebi agora um bilhete de mana Rita, que aqui vai colado:
 “Mano,
 Só agora lembrou-me que faz hoje um ano que você voltou da Europa
 aposentado. (...)
 Saudades da

Velha mana,
 RITA” (MA, 2004, p. 1098)

Um interessante exemplo de materialidade construída graficamente no texto impresso ocorre no dia 16 de janeiro de 1888, o qual é iniciado apenas com marcas gráficas:

“16 de janeiro

.....
 Tão depressa vinha saindo do Banco do Sul encontrei Aguiar, gerente dele, que para lá ia. Cumprimentou-me muito afetuosamente, pediu-me notícias de Rita, e falamos durante alguns minutos sobre cousas gerais. (MA, 2004, p.1100)

Tais marcas presentificam iconicamente a pressa do autor no momento narrado transportando-o para o momento da narração. Cria-se, portanto, uma corrida visual sobre o papel, materializando a urgência do autor em falar dos acontecimentos do dia anterior e do dia presente que, curiosamente, encontram-se condensados no mesmo fragmento.

Essa construção nos permite observar que o papel é o único espaço possível para que os tempos confluem, o único no qual pode estar interligados o passado, o presente e o futuro. Vejamos no decorrer do mesmo fragmento como isso se processa:

Isso foi ontem. Hoje pela manhã recebi um bilhete de Aguiar, convidando-me, em nome da mulher e dele, a ir lá jantar no dia 24. São as bodas de prata. "Jantar simples e de poucos amigos", escreveu ele. Soube depois que é festa recolhida. Rita vai também. Resolvi aceitar, e vou. (MA, 2004, p. 1100, grifos nossos)

Percebe-se que no trecho fundem-se três momentos distintos: o ontem, o hoje e o dia 24 que virá. Essa fusão temporal é estudada por Bakhtin na teoria do cronotopo que, no romance moderno, liga-se à grande temporalidade.

Para o teórico, a “grande temporalidade” associa-se à simultaneidade com a qual somos “inclinados a reconstruir a atualidade (o presente) segundo uma linha vertical que sobe e desce [ao invés de] avançar ao longo de uma linha horizontal no tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 264). É a grande temporalidade a responsável por fazer ver que o tempo é, por princípio, composto: o tempo presente é feito do passado e está preparando-se para uma transformação no futuro. Nas palavras acertadas de Bakhtin:

[...] o passado deve estar ativo no presente (ainda que seja numa perspectiva negativa, indesejável). O passado determina o presente de modo criador, e juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro que ele pré determina (2000, p. 253).

Assim, o tempo no romance se enche de significação, já que os acontecimentos se interligam e são interdependentes um do outro. Se não há acontecimento solto, significa que o **Memorial** está submetido às leis de causalidade válidas na vida e na obra de arte realista. Mas, isso, é claro, só é possível de ser visto na concretude do papel.

Segundo Palo a estrutura do **Memorial** é colocada em crise devido ao tempo ou à forma como esse tempo se inscreve na construção narrativa

[...] modo fragmentário e segmentado de integrar as partes do discurso sob uma outra sintaxe, colocada em crise na sucessividade ficcional entre o passado, presente e futuro, visando a totalidade da vida ou de seus segmentos, ao costurá-los no tempo inventivo da história – a crônica da vida (2003, p. 264)

Da mesma forma que o tempo corre freneticamente e em ziguezague em alguns momentos, em outros, o que vemos é a lentidão temporal ser materializada nas páginas do livro:

20 de janeiro

Três dias metido em casa, por um resfriamento com pontinha de febre. Hoje estou bom, e segundo o médico, posso já sair amanhã; mas poderei ir às bodas de prata dos velhos Aguiares? Profissional cauteloso, o Dr. Silva me aconselhou que não vá; mana Rita, que tratou de mim dous dias, é da mesma opinião. Eu não a tenho contrária, mas se me achar lépido e robusto, como é possível, custar-me-á não ir. Veremos; três dias passam depressa.

Seis horas da tarde

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

Nove horas da noite [...] (MA, 2004, p. 1101-1102, grifos nossos)

Depois de três dias sem sair de casa, o Conselheiro está ansioso para visitar os amigos. Sua ansiedade é construída na página porque, apesar de Aires dizer que os três dias passam depressa, o dia 20 de janeiro é um dos dias que mais demora a passar, pois o autor retoma o **Memorial** três vezes. O dia passa lento no papel e para o papel.

É nesse sentido que se estabelece uma relação de imanência entre o produtor do discurso, Aires, e o seu receptor, papel. O que confere forma e significado a um, também confere significado e forma ao outro. Por isso, cria-se um campo tenso, onde um e outro constituem entidades autônomas, porém, co-participantes do processo criativo.

Por todas essas particularidades, o papel em **Memorial de Aires** constitui-se como o campo de batalha para a linguagem se realizar plenamente. É para e sobre o papel que Aires vai se constituindo como um ser de linguagem ou um ideólogo, como afirma Bakhtin: “o sujeito que fala [no romance] é sempre um ideólogo e suas palavras um ideograma” (1998, p. 134). Aires, portanto, em diálogo com o leitor-papel, vai se constituindo ideologicamente, pois representa um ponto de vista acerca do mundo.

Ademais, o papel serve a Aires como campo de pesquisa, no qual ele fará as anotações a respeito de seus “objetos de estudo”. Fidélia é a personagem que Aires denomina explicitamente como tal, porém, observa-se que todas as personagens ao seu redor vão sendo objetos de análise delicada e apurada.

Não é novidade que uma das maiores preocupações machadianas é o estudo da alma humana, entretanto, aqui, isso é confidenciado ao leitor-papel sem meias palavras:

Quero estudá-la se tiver ocasião. (MA, 2004, p. 1116)

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 para a fazenda, 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, 2004, p. 1117, grifos nossos)

Vou reconhecendo que esta moça vale ainda mais do que me parecia à princípio [...] O maior valor dela está, além da sensação viva e pura que lhe dão as cousas, na concepção e na análise que sabe achar nelas. (MA, 2004, p. 1131)

Isso porque o papel é o suporte mais adequado para a investigação científica. É sobre ele que o autor lança suas hipóteses a respeito do objeto, argumenta em favor dele, apresentando e convencendo-nos de sua tese à medida que vai construindo sua personagem:

Querem-se muito, eles a ela, e ela a eles, e todos se merecem, é o parecer de Rita e pode vir a ser o meu.

Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. (MA, 2004, p.1102-1103, grifos nossos).

Portanto, sua pesquisa não seria possível se não fosse a cumplicidade do autor com seu leitor-papel que oferece sua espacialidade para a exploração de todos os lados de uma questão num ir e vir do pensamento: “Gosto de ver e antever, também de concluir” (MA, 2004, p. 1162).

O mais interessante nisso tudo é que o papel também muda de “papel” nesta obra-prima machadiana. Uma vez que ele se torna campo de pesquisa porque é nele que o autor despeja suas impressões, ele funciona, também, como suporte para a pesquisa de campo, pois é apenas lá que as personagens de fato existem, portanto, é do papel que ele retira essas impressões que ele diz depositar nele.

Esse movimento, construído na materialidade física do papel, apresenta-nos a produção do conhecimento imanente ao processo de produção textual. Por tudo

isso, enfim, é impossível não ver no papel o leitor mais afinado com a escritura do **Memorial**.

O leitor-papel é o leitor ideal do discurso memorialístico de Aires não apenas porque o acolhe, mas porque o aceita nas suas particularidades, misturando-se a outros papéis que compõem o jogo machadiano: “Guiei a conversação de modo que mais ouvisse que falasse, e Fidélia não se recusou a essa distribuição de papéis” (MA, 2004, p. 1123)

O papel é, portanto, um leitor cúmplice e participativo porque confere forma ao significado produzido pelo discurso do Conselheiro. Tanto que, em determinado momento, uma voz que bem poderia ser a do papel se faz ouvir através das palavras do autor:

Meu velho Aires, trapalhão da minha alma, como é que tu comemoraste no dia 3 o ministério Ferraz, que é dia 10? Hoje é que ele faria anos, meu velho Aires. Vês que é bom ir apontando o que se passa; sem isso não te lembraria nada ou trocarias tudo. (MA, 2004, p. 1138)

Claro que não é possível afirmar categoricamente a quem pertence esse fragmento, o mais próximo talvez seria dizer que se trata do leitor-autor já que é ele quem se escreve. Entretanto, a hipótese de que esta seria uma representação da voz virtual do papel justifica-se no tratamento, que simula a forma como Aires se dirige ao “amigo papel” na narrativa.

O tom íntimo busca tornar visível, mais uma vez, a importância da escritura e do suporte para reter o que o esquecimento quer varrer para longe e a lembrança insiste em trazer para perto: “Chego aos meus sessenta e... Não escrevas tudo, querido velho; basta que o saiba teu coração e vá sendo contado pelo Tempo no livro de lucros e perdas. Não escrevas tudo, querido amigo” (MA, 2004, p. 1160, grifos nossos).

Evidentemente, esse diálogo com o papel também é uma estratégia autoral, o que o eleva acima da categoria de simples confessor. Ao enfatizar, como já vimos no decorrer da pesquisa, a importância e o valor do suporte, o autor torna visível ao leitor que o que existe na sua frente é o objeto livro. Ou seja, essa estratégia autoral consiste em conscientizar o leitor de que ele lê um livro feito de papel, um corpo

físico ou, ainda, um universo ficcional que, portanto, deve ser percebido como autônomo em relação ao mundo empírico.

No dia 8 de abril, Aires faz uma das mais importantes confidências ao seu leitor-papel: “Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas” (MA, 2004, p. 1115, grifos nossos)

Confidências como essa reaparecem em outros momentos na narrativa: “Não sei se me explico bem, nem é preciso dizer melhor para o fogo a que lançarei um dia estas folhas de solitário” (MA, 2004, p. 1104, grifo nosso).

Ao dizer que pretende queimar seu memorial, reduzindo-o a cinzas, Aires reforça a materialidade do papel e ainda mostra a possibilidade de transformação do mesmo. Isso porque o fogo é elemento de transformação e sua presença aqui decide o destino do memorial: ou virar cinzas e existir apenas enquanto lembrança de alguns, ou virar livro e ter o seu número de leitores infinitamente ampliado. De qualquer maneira, o fogo tem a função de desmaterializar para materializar novamente. Nesse sentido, retornamos à concepção de Miraux a respeito da escritura do diário enquanto como possibilidade de renascimento. Diferente da fênix, Aires somente renascerá se não vir a se tornar cinzas.

Mas a relação dialogal Aires, papel (cinza ou livro) pode ter, ainda, outra significação como a que Sussekind (1993) interpreta em termos de dupla corrosão, isto é, a aproximação entre narração e leitura que faz desta uma atividade de “roedura” daquela, à semelhança dos “vermes” que corroem o livro, como os autores ficcionais Brás Cubas e Bento-Casmurro observam em suas narrativas.

O mesmo acontecerá no **Memorial de Aires**, embora aqui o Conselheiro não recorrerá aos vermes, mas ao fogo. Pode-se, então, ver um movimento de dupla consumação onde a escritura consumirá o papel, e, assim como o fogo, os leitores também a consumirão.

Mas isso, por fim, é uma questão de tempo e tempo é o que Aires paradoxalmente mais tem e tem menos: tem mais por estar aposentado e sem ter o que fazer, e menos por estar a cada dia de sua escritura mais velho: “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, 2004, p. 1116)

O trecho acima mostra que o tempo, esse companheiro de Aires em sua jornada escritural, vem confirmar a tríade leitora proposta na introdução: o leitor-papel, suporte da escritura; o leitor-testemunha, aquele que se representa enquanto um olhar de “flaneur” sobre o mundo; e o leitor-autor desdobrado em autor-editor.

Além disso, o que e o próprio romance nos revela é que escrever é uma forma de perpetuação do tempo, de adiamento da velhice e da morte, mais especificamente, da morte do texto: “Até outro dia, papel” (MA, 2004, p. 1127)

2.2 O leitor-testemunha

“a interlocução recupera elementos advindos do mundo social, representados pela história e recontados na ficção, onde se produzem efeitos de sentido capazes de contribuir para a instituição de um mito ou para a desmistificação de um herói”

(PETRI SILVEIRA).

Diferente do leitor-papel – que existe enquanto uma voz virtualmente presente na materialidade do próprio suporte – há, no **Memorial**, outra esfera de leitura que se encontra misturada à voz do próprio autor. Esse leitor pode ser ouvido, à medida que o discurso se afasta do puramente confessional para voltar-se para aquilo que o exterioriza.

Para Aires, que já está aposentado, só resta observar o mundo à sua volta e, sendo assim, a melhor maneira de “passar” o tempo é escrevendo seu **Memorial**. Mas, escrever o memorial é registrar, em seu diário, fatos do cotidiano e numa linguagem simples, já que intimista. É nesse sentido que se descortina a figura do cronista, pois Aires, à maneira dele, lê e escreve sobre pedaços do cotidiano.

A aproximação do **Memorial de Aires** com o gênero crônica já foi mencionada por vários estudiosos da obra machadiana. Inclusive, para Palo o romance extrapola os limites de gênero em vários sentidos, porque no

romance híbrido Memorial de Aires, o aspecto de sua metodologia, da mistura genérica, em uso pragmático e metadiscursivo, [que] funde a novela, a crônica, a autobiografia e o relato cronológico em primeira e terceira pessoa. (2003, p.263)

Sendo assim, para compreender o nosso leitor-testemunha é necessário observar como a crônica é construída paralelamente ao discurso memorialístico de Aires. Oliveira, no texto *A Crônica Machadiana: entre o jornal e o livro*, assim define o gênero:

a crônica é construída como um espaço narrativo tensionado entre as estratégias narrativas de um narrador letrado, que conhece os modelos literários e sabe manipular o discurso e seus efeitos sobre o leitor, e a despreensão de um relato simples e espontâneo, próximo aos acontecimentos do cotidiano e capaz de criar laços com o leitor comum pela retomada das raízes populares e orais do relato. (2005, p. 238)

A partir disso, pode-se ver o cronista em Aires, pois, mais do que relatar fatos do cotidiano que observa, o Conselheiro possui todas as qualidades que cabe a um escritor desse gênero. A começar pela sua carreira diplomática, que tem como ofício a manipulação do discurso, Aires também é um narrador letrado que domina todas as técnicas literárias.

Essas considerações autorizam a hipótese do leitor-testemunha, ou seja, de um leitor construído no discurso e totalmente afinado com seu tempo e espaço, além de capacitado a falar com qualquer um, desde o empregado da casa ao encarregado do mais alto posto político.

O leitor-testemunha letrado vai se revelando aos poucos e durante toda a narrativa. Já no primeiro contato com o leitor-papel, vê-se delinear essa presença:

Não, papel, Quando sentires que insisto nesse nota, esquiva-te da minha mesa, e fuge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso (MA, 2004, p. 1116; grifo nosso)

Este fragmento é revelador da posição que o autor ocupa nesta sociedade que ele observa do alto. Assim, quando o Conselheiro diz ao papel para fugir pela janela, vemos que está em uma posição privilegiada, ainda mais acima do que o telhado e de onde é possível observar rua e céu, ali e acolá. Delineia-se já aqui a posição do cronista que observa, interpreta a vida alheia pela via mediatizadora do olhar, revelando o homem pela sua vestimenta, moradia, relacionamentos, tudo enfim que o faz habitante de um tempo-espaço.

Interessa destacar, ainda, que esse leitor-testemunha está em cena, mas de forma indireta, oblíqua, não se compromete diretamente; está e não está. Essa posição ambígua aproxima-o do *voyeur*, ou seja, daquele que não está preocupado com a eternidade dos conceitos, mas sim com a efemeridade do mundo que o rodeia e com todos seus aspectos fugidios e transitórios.

Por fim, estar acima do telhado também se refere a uma posição privilegiada na vida, afinal ele está viúvo e aposentado, agora só resta a ele observar e comentar o que vê com a sabedoria de quem já viveu e não tem mais nada a perder.

São vários os momentos durante a obra, nos quais Aires mostrará sua “bagagem intelectual” citando inúmeros autores como Shelley, que guiará sua admiração por Fidélia com o verso *I can give not what men call love*, Goethe, Shakespeare, Thackeray, Dante, Lamartine, entre outros. Ao citar esses renomados autores, Aires convence-nos de que conhece a literatura do mundo, e, portanto, é um homem erudito:

Fui à minha pequena estante e tirei o volume do Fausto, abri a página do prólogo no céu, e li-lha, resumindo como pude. (MA, 2004, p. 1099)

[...] 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, 2004, p. 1100)

Gastei o dia a folhear livros, e reli especialmente alguma cousa de Shelley e também de Thackeray. (MA, 2004, p.1102)

Não conheço igual na Divina Comédia. Deus quando quer ser Dante, é maior do que Dante. (MA, 2004, p. 1135)

O que torna os três primeiros fragmentos interessantes é o curto espaço de tempo – e de páginas – que distanciam um e outro comentário. Percebe-se que há por parte Aires uma insistência em mostrar-se letrado, daí a intensidade com que recorre aos autores. Para Palo:

O narrador excede os seus próprios limites: a determinação da forma discursiva em primeira pessoa é cortada e suspensa em analogia à do cronista, envolvido como está na esfera da vida e do mundo, centrado em torno de sua própria personagem central: ele mesmo.(2003, p. 269)

Mas, para esse personagem central, conhecer literatura não o torna apto a produzir literatura também. E é por isso que ele se dedica a convencer-nos de que não apenas conhece as tramas e enredos universais, mas que conhece a arte nos seus fundamentos. Lembre-se o fragmento no qual ele fala sobre natureza da novela ou que ele discute a diferença entre prosa e poesia no item destinado ao leitor-papel. Tudo no intuito de nos conscientizar do seu refinado gosto estético:

-Eu, mana? Eu penso no seu jantar [...] sua sopa vale para mim todas as noções estéticas e morais deste mundo e do outro. (MA, 2004, p. 1113)

Eu – aqui entre 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. (MA, 2004, p. 1154)

Isso explica, também, a insistência em sumarizar fatos selecionados para a narração. Aires comumente passa por cima de detalhes que não lhe convém usando essas expressões: “resumindo”, “vou resumir”, “resumo”. Talvez porque a crônica seja um gênero atrelado à questão temporal, que preza pela brevidade, como um recorte, um instante raptado por olhos mais subjetivos do que objetivos.

Observe-se a preocupação do Conselheiro quando vai recontar alguma história ouvida, como essas que se narram sobre Tristão e Fidélia, respectivamente:

Aqui referiu-me uma história que apenas levará meia dúzia de linhas, e não é pouco para a tarde que vai baixando; digamo-la depressa. (MA, 2004, p. 1108)

- Não, é muito mais curta, diz-se em cinco minutos.

Tirei o relógio para ver a hora exata, e marcar o tempo da narração. Rita começou e acabou em dez minutos. Justamente o dobro. Mas o assunto é curioso e a viúva interessa-me. (MA, 2004, p. 1111-1112)

Bem se nota que ao leitor-testemunha é mais interessante narrar suas próprias impressões, nascidas da observação e da análise, do que a repetição de histórias que ele não testemunhou. Evidentemente, ele precisa contá-las e o faz com detalhes, mas utilizando sempre o expediente do tempo para não cansar o leitor.

Já quando se trata daquilo que vê, o procedimento é muito mais subjetivo:

Um e outro gostavam de versos, e talvez ela tivesse feito alguns, que deitou fora com os últimos solecismos de família. Ao que parece, traziam ambos em si o gérmen de poesia instintiva, a que faltara expressão adequada para sair cá fora.

A última reflexão é minha, não do desembargador Campos e leva o único fim de completar o retrato deste casal. (MA, 2004, p. 1108, grifos nossos)

Para Cruz (2004), a subjetividade é sempre marcante na crônica porque o narrador está quase sempre em primeiro plano:

nelas a presença do narrador também é marcante e com ela a preocupação com o ato de narrar, a qual se sobrepõe muitas vezes ao conteúdo narrado, mesmo considerando-se que a subjetividade e a formação de valor são típicos da crônica. (2004, p. 49)

Assim, quando Aires utiliza termos vagos como “talvez”, “parecer”, deixa claro que as impressões são suas apenas e que para expressá-las ele precisa do poder sugestivo da poesia: “Não é que a poesia seja necessária aos costumes, mas pode dar-lhes graças” (MA, 2004, p. 1108)

Novamente, o Conselheiro se posiciona como cronista porque sua preocupação está em relatar acontecimentos do cotidiano que passariam bem sem a poesia, mas que com ela enchem de graça a escritura.

O grau de subjetividade de um cronista pode ser medido pela seleção das imagens que faz para seu texto. Na riqueza do cotidiano, é quase sempre uma imagem aparentemente inocente que seqüestra esse olhar atento e o guia para aquilo que ele realmente deseja mostrar. É como se esses elementos imagéticos, quase que imperceptíveis, dessem ao texto uma prova física ou material que sustentam a veracidade das informações, dando corpo às idéias abstratas do cronista.

Já na página inicial do **Memorial**, aparece uma imagem que nos chama a atenção porque vai se enchendo de sentido à medida em que retorna ao texto até o ponto de nos perguntarmos o porquê ou o quê ela significa:

Ora bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: “Vai vassouras! Vai espanadores!” Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque [...] (MA, 2004, p. 1098; grifo nosso)

Essa imagem se fosse aleatória talvez não causasse estranhamento, mas um novo aparecimento seguido de um desaparecimento-reaparecimento faz com que fiquemos atentos a ela:

Na rua apregoava a voz de quase todas as manhãs: “Vai... vassouras! vai espanadores! (MA, 2004, p. 1121)

Segunda aniversário da minha volta definitiva ao Rio. Não ouvi hoje os pregões do ano passado e do outro. Desta vez lembrou-me a data sem nenhum som exterior; veio de si mesma. (MA, 2004, p. 1177)

A imagem aparece três vezes no decorrer da narrativa: uma vez no início, uma mais ou menos na metade e outra quase ao final. Se atentarmos para o fato de que “vassouras” e “espanadores” têm como função varrer e espanar a poeira, podemos associá-los às lembranças do Conselheiro como sendo a poeira do tempo que ele deita sobre o papel para não serem esquecidas.

Sendo assim, a disposição física dessa imagem no texto também contém um significado latente: as lembranças vão se tornando mais distantes à medida que a expressão metonímica também vai desaparecendo e se transformando numa lembrança para o leitor.

Como se vê, a importância dessas imagens é construída pela força da recorrência o que torna o texto da crônica próximo dos leitores. Isso se comprova, por exemplo, no uso de imagens conhecidas para revestir outras novas:

Três vezes negou Pedro a Cristo, antes de cantar o galo. (MA, 2004, p. 1124)

Parece que o *poker* vai derribar tudo [...] preferi-lhe a língua ao *poker*, com a língua não se perde dinheiro.

[...] fui ouvir a explicação que me davam de um *bluff*. No *poker*, *bluff* é uma espécie de conto-do-vigário. (MA, 2004, p.1132)

Utilizando imagens que já fazem parte do saber popular ele economiza explicações desnecessárias que tornariam o texto frouxo. Por isso, apesar da leveza, na crônica de Aires nada é aleatório.

Mas, é também de sua própria caneta que temos essa aproximação do **Memorial** com a crônica:

Já chamei a este Memorial um bom costume. [...] vadiação é bom costume (MA, 2004, p.1135)

O principal assunto foi a visita de Tristão a Santa Pia, que ele achou interessante como documento de costumes. (MA, 2004, p. 1161)

Palo classificou como “formas mutáveis” as estruturas que compõem o **Memorial**. A autora acrescenta, ainda, que se trata de um metagênero nascido “do fabricar da crônica-novela de tempos em transição e permuta, a partir da

autobiografia memorialística de uma vida independente do narrador” (2003, p. 269). O narrador possui uma história, mas ela existe na tessitura de outras histórias que se desenrolam a despeito daquela de quem as narra.

Por isso, como na *crônica de costumes*, o autor irá retratar a sociedade de sua época, mostrando o seu dia-a-dia. É nas reuniões, na casa do casal Aguiar, que, na maioria das vezes, Aires observa as pessoas, conhece o seu passado e lê as cartas e bilhetes das mesmas.

Tais reuniões são essenciais para que o autor obtenha o seu material de escritura:

Contavam-me histórias de sociedade, que eu ouvi sorrindo, quando era preciso, ou consternado nas ocasiões pertinentes. (MA, 2004, p. 1114)

Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular (MA, 2004, p. 1118)

Nós passamos a tratar de algumas notícias de sociedade e das últimas notícias novelescas de Paris. (MA, 2004, p. 1152)

Mas, não é à toa que testemunhar é um ato de coragem, afinal nesse testemunho o que se vê é a si mesmo. Mesmo quando o autor fala de outros, é o si-mesmo que está sendo mostrado, em consonância ou oposição ao outro:

Ao subir a serra, as nossas impressões divergiam um tanto. Campos achava grande prazer na viagem que íamos fazendo de trem de ferro. Eu confessava-lhe que tivera maior gosto quando ali ia em caleças tiradas a burro, umas arás das outras, não pelo veículo em si, mas porque ia vendo, ao longe, cá embaixo, aparecer a pouco e pouco o mar e a cidade com tantos aspectos pinturescos. (MA, 2004, p. 1106)

Evidentemente, há neste relato de impressões um jogo de manipulação que revela a labilidade deste autor, afinal quando estas se confirmam, ao longo da narrativa, quem se impressiona somos nós: “Antigamente, quando eu era menino, ouvia dizer que às crianças só se punham nomes de santos ou santas. Mas Fidélia...? Não conheço santa com tal nome, ou mulher pagã” (MA, 2004, p.1113).

Assim, por exemplo, ao investigar a origem do nome Fidélia, o Conselheiro se lança à hipótese de que poderia ser uma homenagem a Beethoven (Fidélío) que, depois, se confirma no gosto e no talento musical da personagem. Neste processo, cremos estar diante de um exímio conhecedor de homens e almas e, simplesmente,

nos esquecemos do jogo autoral e da estratégia de antecipação dos acontecimentos recorrentes na obra machadiana, seja nos romances, seja nos contos ou crônicas.

Portanto, lendo e, principalmente, testemunhando seu tempo, Aires recupera a história e os costumes de época. Daí, por vezes, a sensação de estarmos lendo uma notícia que poderia figurar numa página de jornal da época. Muito dessa sensação é causada pela marcação temporal do texto, pois “os títulos dos capítulos [são] identificados com datas tal como nos textos dos jornais” (Cruz, 2004, p. 52).

Para Palo, essa construção machadiana funde a temporalidade, marcada pelas datas, com a atemporalidade própria da crônica, colaborando com as intenções do narrador:

o narrador em primeira pessoa constrói associações e inferências baseando-se em um modo temporal presente (partes narrativas marcadas por datas), equivalente ao modo de ser atemporal da crônica, como se sua visão fosse a correta, a precisa, a verdadeira, a factual. (2003, p. 264)

Observe-se o fragmento a título de exemplo:

24 de agosto

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

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

Creio tê-la visto anteontem (22) na pálpebra de Fidélia [...] (MA, 2004, p. 1141)

Aqui, a ênfase na data do acontecimento – duas vezes marcado pelo anteontem e pelo 22 – acrescenta ao texto status de verdade, entretanto, tal acontecimento é altamente sugestivo porque se trata da “sombra da sombra de uma lágrima” e pode ser fruto apenas das impressões do autor.

Portanto, o que se tem no **Memorial** é uma exatidão que se dilui no ficcional, nos esclarece Cruz:

O Conselheiro Aires adota no seu **Memorial** uma estratégia diferente, mas que reafirma a importância do tempo: de um lado o ato de narrar é rigidamente datado; cada capítulo apresenta data ou mesmo a hora de sua elaboração – é o tempo da enunciação, da elaboração da narrativa. Os fatos ali narrados, contudo, não gozam da mesma precisão e não recebem tanta atenção quanto o ato de narrar (2004, p. 42)

Há, portanto, dois tempos que se cruzam na narrativa: o tempo da elaboração do memorial e o tempo dos fatos narrados. Não se pode esquecer que o tempo dos fatos está intimamente ligado ao tempo histórico e esse se representa, no **Memorial**, por um acontecimento de grande monta: a Abolição Escravagista.

A primeira referência à Abolição aparece no dia 10 de abril, mas apenas como pano de fundo para narrar assuntos relativos ao pai de Fidélia. Entretanto, no dia posterior, a questão é retomada agora com um comentário pessoal: “Venha que é tempo” (MA, 2004, p. 1117)

Segue a esse comentário o dia 7 de maio, no qual Aires, em apenas duas linhas, de modo extremamente objetivo, relata a apresentação do projeto à Câmara. Parece-nos que o assunto realmente não interessa ao Conselheiro, tamanha discrição com que é apresentado até aqui. Porém, em 13 de maio de 1888, somos surpreendidos com essas anotações:

Enfim lei. Nunca fui, nem o cargo me consentia ser propagandista da abolição, mas confesso que senti grande prazer quando soube da votação final do Senado e da Sanção da Regente. Estava na Rua do Ouvidor, onde a agitação era grande e a alegria geral. (MA, 2004, p. 1118; grifos nossos)

Aqui o autor revela que esperava realmente pela abolição e neste “enfim” concentra um alívio inesperado para nós leitores, que vínhamos acompanhando os fatos sem muita expectativa. Segue-se a isso uma justificativa interessante para o comportamento do Conselheiro: o cargo diplomático e a personalidade introspectiva, como se observa na seqüência, quando foi convidado para ir ao cortejo:

Estive, quase, quase a aceitar tal era o meu atordoamento, mas meus hábitos quietos, os costumes diplomáticos, a própria índole e a idade me retiveram melhor que as rédeas do cocheiro ao cavalo, e recusei. (MA, 2004, p. 1118)

A diplomacia permite-lhe, ao mesmo tempo em que recupera o fato histórico, manter-se distante, criando assim um laço com o leitor, seja qual for sua opinião sobre a Abolição. Mas o “atordoamento” revela o quanto esse episódio mexeu com ele, a ponto de “quase-quase”, esse grande realista se deixar dominar pela emoção.

À vontade com o leitor-papel, suporte que aceita a exploração de todas as hipóteses do autor, o Conselheiro se lança às possibilidades de interpretação de sua momentânea agitação, num discurso dominado por um sentimento que tenta camuflar:

Se eu lá fosse provavelmente faria o mesmo e ainda agora não me teria entendido... Não, não faria nada; meteria a cara entre os joelhos.
Ainda bem que acabamos com isso. Era tempo. Embora queimemos todas as leis, decretos e avisos, não podemos acabar com os atos particulares, escrituras e inventários, nem apagar a instituição da história, ou até a poesia. (MA, 2004, p. 1118; grifos nossos)

Essas aproximações vão ao encontro do comentário de Cruz a respeito da natureza da dupla autoria da crônica machadiana:

Como o cronista não é produtor efetivo do texto, mas uma criação tal como qualquer outra personagem, a narração do processo de elaboração da crônica ganha grande verossimilhança, pois seu relato reproduz não as condições de elaboração das crônicas, mas um tipo muito específico de discurso: aquele que tem algo a esconder, portanto, precisa ser dissimulado. (2004, p. 124)

No jogo entre esconder e revelar encontram-se “pistas” de entendimento. Em outro momento da narrativa, mais uma vez, esse leitor-cronista volta a falar de sua índole e hábitos quietos, confessando ao papel seu arrependimento por isso:

[...] mas este bom costume de calar me fez engolir a emenda, e agora me confesso arrependido.
 Fique isto confiado a ti somente, papel amigo, a quem digo tudo o que penso e tudo o que não penso. (MA, 2004, p. 1127)

Mas, como toda confissão difícil é breve, no dia seguinte, 14 de maio, o foco já está novamente no particular, ou seja, naquilo que move a sua criação literária, isto é, a sua personagem: “Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular” (MA, 2004, p. 1118)

Aqui, Aires se refere à carta de Tristão e à alegria que ela trouxe àquele casal cativo de seu amor, escravizado pelas saudades. Afinal, “desse outro cativo

não há cartas nem leis que libertem; são vínculos perpétuos e divinos” (MA, 2004, p. 1138).

Portanto, o **Memorial de Aires** torna-se não apenas o testemunho de um tempo, mas também de um homem em transformação e amadurecimento, como a sociedade em que vive.

E, mesmo que toda essa explanação não fosse suficiente para comprovar nossa hipótese de uma instância leitora aqui representada pelo leitor-testemunha, ainda haveria uma que nos autorizaria a buscá-la. É de Tristão que colhemos as palavras que a justifica:

Tristão, porém, completou a intenção do ato:

- Confesso-lhe isto para que alguém que nos merece a todos dê um dia testemunho do que fiz e tentei para não me 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, 2004, p. 1198; grifos nossos)

São as palavras de uma personagem que atribui a Aires o papel de testemunha dos fatos, acrescentando-lhe, ainda, a incumbência de fazer-se lido também. Afinal, a transmissão da verdade dos fatos depende da leitura do **Memorial** feita pelas pessoas envolvidas na trama.

Dessas considerações, pode-se inferir que a publicação do **Memorial**, a partir de agora, deixa de ser interesse pessoal do autor, tornando-se objetivo de suas personagens, que desejam ser lidas e justificadas. A escritura não é mais um ato individual, que só diz respeito ao escritor, mas, sim, um ato coletivo porque representa a vida ou morte desses seres de papel e dessa sociedade de papel.

Essas estratégias justificam, portanto, a publicação do **Memorial**, cujo autor, o Conselheiro Aires, não é o único. O **Memorial** que chega em nossas mãos, passa pelas mãos do Conselheiro, do editor M. de A. que faz os devidos recortes antes de nos apresentar a composição final da obra e, evidentemente, de Machado de Assis, compondo: “Uma fusão fantasia-ficção-realidade-não-realidade: o Eu tentando ser um eu histórico, um símbolo, experiência entre um quase-passado e um quase-presente, uma fábula” (PALO, ano, p. 270).

Desnuda-se, então, uma autoria desdobrada em vários autores que se relêem mutuamente e que, observados atentamente, revelam o processo contínuo de releitura da narrativa, desde sua publicação até os nossos dias.

2.3. O leitor-autor

“Por trás do relato [do narrador], nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador” (Bakhtin)

O início do **Memorial de Aires** se dá com uma Advertência, assinada pelo editor M. de A. Nessa Advertência, o editor retoma o romance **Esau e Jacó**, obra também de autoria do Conselheiro Aires, e explica como surgiu a “versão final” do **Memorial**. Para ele, embora com a forma de diário, se retiradas as “circunstâncias, as anedotas, descrições e reflexões” (MA, 2004, p. 1096), a narrativa pode interessar a alguém.

É importante se ater à assinatura da Advertência, pois, a princípio, esse editor – M. de A. – é entendido como Machado de Assis pela crítica. Esses leitores faziam um paralelo entre as iniciais assinadas pelo editor e as iniciais do romance, **Memorial de Aires**. Provavelmente, um dos motivos que levaram a essa leitura do **Memorial** como uma autobiografia é justamente a equivalência das iniciais que transitam de Machado de Assis a **Memorial de Aires**. Isso se fortalece se lembrada a importância dos nomes para uma autobiografia, bastando para isso citar Miranda (1992) que diz, inclusive, que o nome não precisa ser igual, mas apenas semelhante, de modo a suscitar na memória essa proximidade.

Porém, nesta pesquisa, não se considera que as iniciais indiquem uma representação autobiográfica de Machado de Assis, mesmo porque para Bakhtin o autor não existe na obra como uma personagem particular. Para ele, o autor está disseminado em todos os elementos do texto e, principalmente, na sua estrutura:

a reação ativa do autor se manifesta na estrutura, que ela [a obra] mesma condiciona, de uma visão ativa do herói percebido como um todo, na estrutura de sua imagem, no ritmo de sua revelação, na estrutura de entonação e na escolha das unidades significantes da obra. (2000, p. 28)

Evidentemente, propõe Bakhtin que em certos momentos, o autor pode se objetivar em determinada personagem, fazendo dela porta-voz de suas idéias, mas isso é passageiro porque se assim permanecesse a personagem se fecharia para o inacabamento. Nesses momentos “ocorre mesmo assim, a despeito da vontade e da

consciência do autor, um remanejamento da idéia que a fará corresponder ao todo do herói” (2000, p. 30; grifos nossos).

Sendo assim, o que propomos na análise dessas iniciais é algo mais complexo: o desdobramento autoral. Tem-se, portanto, dois autores do **Memorial**: o Conselheiro Aires, ele mesmo, e M. de A., o editor que reescreve Aires selecionando o que será publicado em seu diário.

Esse desdobramento se dá de várias formas, sempre tornando o **Memorial** um romance de múltipla autoria e, ao mesmo tempo, incompleto: “O resto parecerá um dia, se aparecer algum dia” (MA, 2004, p. 1096). Ou seja, há “no interior de um discurso único, dois centros de fala e duas unidades de fala” (BAKHTIN, 1983, p. 464) que se cruzam e podem ser ouvidas através da análise do texto. Portanto, além das vozes que se ouvem no texto - a das personagens, a das citações e a da tradição - podemos dizer que o discurso de autoria trata-se de um “discurso duplamente orientado” (BAKHTIN, 1983, p. 463).

Sabe-se que anteriormente à publicação do **Memorial**, o editor já havia publicado outra obra do Conselheiro - **Esaú e Jacó** -, que também foi introduzida por uma Advertência. Nessa Advertência ele explica o surgimento dos dois romances e do que se trata, afinal, o **Memorial**:

Quando o Conselheiro Aires faleceu, acharam-se-lhe na secretária sete cadernos manuscritos, rijamente encapados em papelão. Cada um dos primeiros seis tinha o seu número de ordem, por algarismos romanos, I, II, III, IV, V, VI, escritos a tinta encarnada. O último trazia este título: *Último*.

não fazia parte do *Memorial*, diário de lembranças que o Conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis.” (EJ, 2006, p. 946)¹⁶

É curioso observar a existência de sete volumes de autoria do Conselheiro, pois o sete é considerado um número mágico em muitas religiões: Deus fez o mundo e descansou no sétimo dia, existem sete chacras, o candelabro judeu tem sete braços, foram sete pragas do Egito e a Igreja Católica tem sete sacramentos.

¹⁶ MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Esaú e Jacó. In: **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 945. A partir daqui, as referências a essa edição do romance serão indicadas por EJ.

Para alguns, o número sete é, ainda, o número da passagem do conhecido para o desconhecido.

A partir dessas considerações, deparamo-nos com a obra do Conselheiro Aires composta por sete volumes. Sendo o sete apenas um dos princípios do Uno¹⁷, portanto um número incompleto, pode-se dizer que a obra do Conselheiro é uma obra que nunca será completa, pois sempre será uma parte de um todo, não atingindo nunca sua completude.

No momento em que o editor, M. de A. encontra o **Memorial** e resolve lê-lo e publicá-lo com seus recortes, ele põe, novamente, o **Memorial** em movimento: do *movido*, quando o Conselheiro registra suas observações nele; do *parado*, com o falecimento do Conselheiro; do *movido*, quando o editor retoma os escritos do Conselheiro para criar uma nova escrita. E esse jogo de movimento-reposo continua quando o editor acha os seis cadernos e os lê, quando recorta e seleciona o conteúdo a ser publicado, quando publica e nos permite ter acesso ao **Memorial**, mesmo que seja apenas aos seus retalhos.

Temos assim a representação dessa outra instância leitora no Memorial: a de um editor em diálogo contínuo com o autor Aires num romance no qual reina o dialogismo. Para Bakhtin o dialogismo não apenas

se refere à relação entre o texto e seus outros [...] mas também em formas muito mais sutis e difusas, relacionadas com os *overtones* e as ressonâncias: as pausas, a atitude implícita, o que se deixou de dizer, o que deve ser deduzido. (apud STAM, 1992, p. 73)

Esse composto dialógico feito de leitura e escritura é responsável pelo inacabamento da obra, pois “quando termina o diálogo, tudo termina” (BAKHTIN apud STAM, 1992, p. 72).

Vê-se, portanto, que essa leitura não é, de modo algum, passiva já que é marcada pela restrição e ampliação do conteúdo deixado pelo Conselheiro,

¹⁷ Para os Pitagóricos, os números constituiriam o universo, e o Uno possuiria números pares e ímpares. Acompanhando essas idéias, os números não constituem apenas o material dos seres, mas também constituem as propriedades e os estados dos seres que se determinam a partir de dez princípios. Cada princípio corresponde a um determinado número, no entanto, para esse estudo só nos interessam dois: o sexto e o sétimo. O sexto princípio, equivalente ao número seis, é “parado-movido”; já sétimo princípio equivale ao número sete e é “reto-curvo”.

conforme se verifica no fragmento assinado por M. de A.: Vai como estava, mas desbastada e estreita, conservando só o que liga o mesmo assunto. O resto aparecerá um dia, se aparecer um dia. (MA, 2004, p. 1096)

Retomando, temos um editor que achou seis cadernos que compõem a matéria do **Memorial** e, para publicá-lo, irá recortá-lo, de forma que a obra se torne uma narrativa. Então, nasce uma questão: como o editor pode falar “vai como estava” se retirou parte de seu conteúdo?

Publicar o **Memorial** desbastado é o mesmo que publicá-lo incompleto. Assim, o leitor do **Memorial** nunca obterá as informações completas, apenas fragmentos que o editor selecionou, afetando completamente a veracidade do conteúdo escrito por Aires.

Ao dizer que selecionou os fragmentos do **Memorial**, o editor diz também que pode ter omitido partes da narrativa que lemos, que pode não estar tudo registrado. Não há garantia para o leitor, o diário é duas vezes recortado, o primeiro recorte é feito pelo Conselheiro, que escolherá o que e como registrará os fatos no diário; o segundo é feito pelo editor que selecionará aquilo que ele acha relevante para o leitor, podendo até omitir informações das personagens.

Não há possibilidade de completude do **Memorial**, que sempre será amputado duplamente, tanto por Aires quanto por seu editor. Assim, também não há a possibilidade de completude autoral, já que sua autoria pode ser dividida entre o Conselheiro Aires e o editor M. de A. Seu primeiro autor, o Conselheiro Aires, colocará suas lembranças e impressões do que observa em seu diário, já o editor que assina como M. de A. irá lapidar o que foi escrito e tornar o diário do Conselheiro um romance, tornando-se, assim, um co-autor da obra.

Ele deixará, portanto, de ser apenas um editor para fazer parte da autoria da obra. No entanto, não há possibilidade de completude na autoria do **Memorial**, pois nenhum dos dois autores está completamente dentro da obra: o Conselheiro porque tem suas palavras “caladas” e recortadas no todo de sua obra; e o editor porque se apropria das palavras do Conselheiro, jogando com elas do modo que lhe agrada. Isso torna o **Memorial de Aires** uma obra incompleta, bem como produzidas por autores incompletos.

Seguindo esse raciocínio, como houve alteração do conteúdo – uma vez que o editor confessa que somente conservou aquilo que se ligava ao assunto principal e, provavelmente, retirou as “circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões” –, pode-se afirmar que esse editor é o primeiro crítico do **Memorial**, o que muito o aproxima do “verme” ao qual Brás Cubas dedica suas memórias póstumas. Mas, diferente daquele, a voz desse editor se faz presente na censura feita a certos trechos da obra.

Ademais, além de cortar, M. de A. também acrescenta. Como o **Memorial** era o diário íntimo do Conselheiro, cremos que os versos da epígrafe não foram escolhidos por Aires, mas sim por seu editor. A escolha da epígrafe é curiosa, pois é composta por duas cantigas: a primeira uma cantiga de amor e a segunda uma cantiga de amigo:

*Em Lixboa, sobre lo mar,
Barcas novas mandey lavar...*
Cantiga de Joham Zorro

*Para veer meu amigo
Que talhou preyto comigo.
Alá vou, madre.
Para mig'a preyto talhado,
Alá vou, madre*
Cantiga D'EI-Rei Dom Denis
(MA, 2004, p. 1095)

Uma das características da cantiga de amor é o chamado “amor cortês”, que segue um código rígido de comportamento, Massaud Moisés explica como são seguidas as regras:

Segundo elas, o trovador teria de mencionar comedidamente seu sentimento (*mesura*), a fim de não incorrer no desagrado (*sanha*) da bem-amada; teria de ocultar o nome dela ou recorrer a um pseudônimo (*senhal*), e prestar-lhe uma vassalagem que apresentava quatro fases: a primeira correspondia à condição de *fenhedor*, de quem se consome em suspiros; a segunda é a de *precador*, de quem ousa declarar-se e pedir; *entendedor* é o namorado; *dru*, o amante. (MOISÉS, 1989, p. 25)

A cantiga de amor da epígrafe remeterá ao “amor cortês”, que além de representar o desenrolar da relação Fidélia-Tristão em seus *degradées*, suas regras representam o movimento de leitura-escritura presente no **Memorial**.

Assim, o “amor cortês” está presente na obra em suas quatro fases: a primeira fase, do *fenhedor*, corresponde à observação que o Conselheiro faz das pessoas à sua volta; a segunda fase, do *precador*, corresponde ao momento em que o Conselheiro registra suas observações em seu diário; a terceira, do *entendedor*, que acontece quando o editor, M. de A. encontra os cadernos do Conselheiro, lê e os edita e por fim, a quarta, o *drut*, quando o editor publica fisicamente o **Memorial de Aires**.

As cantigas de amigo diferem um pouco das cantigas de amor, porque estas cantam o amor da mulher, normalmente uma camponesa, ao homem. Além disso, há o predomínio da repetição ao longo de toda a cantiga, apenas com alguns termos sendo variados. Nesse sentido, a seleção de M. de A. é bastante acertada já que na trama principal o que se vê é a repetição de uma partida: a do filho adotivo adorado, agora desdobrado na filha – também adotiva e adorada pelo casal.

Não se pode esquecer que essas epígrafes encontram eco na citação de Bernardim Ribeiro feita pelo Conselheiro e que também aponta para esse ir e vir entre Brasil e Portugal: “Viúva e noiva me levaram da casa de meus pais para longes terras...” (MA, 2004, p. 1194).

Em outro plano interpretativo, esse ir e vir denota fortemente a questão da leitura da tradição trovadoresca, dos acontecimentos vividos pelas personagens e, principalmente, do ir e vir da memória que se lança sobre o papel. Nesse sentido, muito mais do que simples leitura, trata-se das múltiplas releituras feitas do **Memorial** pelos seus vários leitores inscritos na narrativa e por nós, seus apaixonados pesquisadores.

Quanto às cantigas de forma geral, Moisés afirma, ainda, que há certa ambigüidade, pois o trovador compõe os dois tipos de cantigas:

O trovador vive uma dualidade amorosa, de onde extrai as duas formas de lirismo amoroso próprias da época: em espírito dirige-se à dama aristocrática; com os sentidos, à camponesa ou à pastora. (MOISÉS, 1980, p. 27)

A dualidade do trovador aparecerá também no **Memorial**, mas o Conselheiro procura não deixar isso transparente no seu texto. Para isso, Aires utiliza sua arte diplomática, como já observou Bosi (2003, p. 131) e se sustenta no

sétimo volume, **Esau e Jacó**: “Aires fora diplomata excelente, apesar da aventura em Caracas, se não é que essa mesma lhe aguçou a vocação de descobrir e encobrir. Toda diplomacia está nestes dois verbos parentes”. (EJ, 2004, p. 1070, grifos nossos)

Nosso Conselheiro sempre se valerá desses dois verbos – descobrir-encobrir – gerando, assim, certa ambigüidade no seu texto:

o Conselheiro tende, primeiro, a dizer o que vê (“vocação de descobrir”), desdizer depois (“vocação de encobrir”), para num último movimento, deixar sobrepostos o rosto e a venda. O efeito é sempre uma dupla possibilidade: a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele. (BOSI, 2003, p. 131)

É o que se tem, por exemplo, no fragmento: “Não me lembra se fiz alguma reflexão acerca da liberdade e da escravidão, mas é possível, não me interessando em nada que Santa Pia seja ou não vendida”.(MA, 2004, p. 1190)

Vê-se que o autor primeiro afirma não se lembrar de ter feito tal reflexão, depois acena com uma possibilidade que desautoriza completamente aquela – uma vez que ele é o autor e sabe o que está escrevendo – e, por fim, diz que o assunto que provocaria tais reflexões não lhe interessa. Essa constatação final potencializa a ambigüidade, pois se o caso não lhe interessa ele pode muito bem não ter mencionado assim como pode, justamente por isso, ter se lançado a divagações mais interessantes do que o fato em si. Esse procedimento se instala na estrutura narrativa tornando todo o texto móvel, num vai e vem que lembra ondas do mar: é sempre o mesmo sendo outro.

Essa ambigüidade não está presente apenas na linguagem do **Memorial**, como Bosi observou em seu estudo, mas também no movimento de leitura presente nos cadernos do Conselheiro. Aires utiliza sua própria definição de diplomacia para compor o **Memorial** e seu editor-amigo irá seguir os mesmos princípios ao re-compor suas anotações e lembranças.

Assim, quando afirma fazer uma seleção do que foi publicado, o editor usa do mesmo artifício diplomático do Conselheiro: ele “descobre” ao falar sobre os cadernos achados e ao dizer que, na publicação, o texto vai como estava. Mas, por outro lado, ele também “encobre” ao afirmar que, para chegar à publicação final, o

Memorial foi recortado. Assim como o trovador, esse editor também é ambíguo, já que por meio dele ocorre a publicação física de um **Memorial** que ele também ajudou a compor.

Como se vê, o **Memorial** é marcado por uma constante releitura. Prova disso é o fato do Conselheiro Aires constantemente retomar suas anotações. Ele não escreve apenas o que vê, mas também escreve sobre aquilo que escreve, ou seja, Aires não se atém apenas a lembrar, mas também exerce a função de crítico, mesmo que seja de si mesmo:

Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia, salvo por mana, em menino; mas lá vão. Pois vão também essas que aí deixei, e mais a figura de Tristão, a que cuidei dar meia dúzia de linhas e levou a maior parte delas. Nada há pior que a gente vadia, - ou aposentada, que é a mesma coisa; o tempo cresce e sobra, e se a pessoa pega a escrever, não há papel que baste (MA, 2004, p. 30)

No dia anterior, 4 de fevereiro, Aires contará a história da infância de Tristão e de sua relação com o casal Aguiar. Ao reler suas próprias páginas, Aires fará uma análise de si mesmo, transformando a releitura em uma busca do próprio eu, ou seja, do autoconhecimento. O Conselheiro, que diz nunca ter gostado de lágrimas, se vê fazendo uso delas e, portanto, conhecendo algo de si que até então lhe era desconhecido. Dessa forma, ele descobre a si mesmo através de suas próprias palavras.

A retomada do que já foi escrito irá se estender por todo o **Memorial**: o Conselheiro sempre irá reler a si mesmo e, quando achar conveniente, completará algumas informações. Em alguns dias, o Conselheiro mostra-nos a intenção de uma possível leitura, no futuro, como no dia 4 de setembro, em que escreve: “Relendo o dia de ontem fiz comigo uma reflexão que escrevo aqui para lembrar mais tarde” (MA, 2004, p. 1145)

Nesse momento Aires nos mostra uma intenção de releitura de si mesmo, indicando, mais uma vez, a fusão dos tempos: releitura do passado, reflexão no presente para uma releitura e conseqüente reavaliação no futuro. Entretanto, nesse mesmo dia, Aires irá praticar sua releitura: “Reli também este dia de hoje, e temo

haver-lhe posto (principalmente no fim) alguma nota poética ou romanesca, mas não há disso; antes é tudo prosa, como a realidade possível” (MA, 2004, p. 1145).

Mais uma vez ele irá atuar como um crítico de si mesmo, ou seja, nesse momento ele não age apenas como o autor, que simplesmente apagaria e reescreveria da forma mais adequada. Ele irá fazer comentários sobre sua própria escritura, contudo, sem alterá-la para por em evidência o pensamento processual.

Barthes ao fazer a leitura do livro **Sarrasine**, de Balzac, ficou inspirado a escrever sobre as particularidades do processo de leitura. Assim nasce **S/Z**, que é a escritura da forma como Barthes releu Balzac, ou seja, a escritura da leitura. Diz Barthes, em seu ensaio *Escrever a leitura*, que ao ler **Sarrasine** “levantou a cabeça”, fato que o levou a profundas reflexões:

Numa palavra, nunca lhe aconteceu de ler levantando a cabeça?

E essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever. Para escrevê-la, para que minha leitura se torne por sua vez objeto de uma nova leitura” (BARTHES, 1988, p. 40)

Para Barthes, a leitura apaixonada é capaz de se fazer interromper, mas não se trata de uma interrupção qualquer movida por algo exterior ao texto. Ao contrário disso, Barthes fala de uma interrupção criativa, que leva a pensamentos e reflexões a partir da obra e, também, para além dela, em uma nova escritura.

Assim ele explica como nasceu sua obra **S/Z**, fruto da leitura apaixonada que fez da obra de Balzac. Apesar das diferenças, também é assim que nasce a obra **Memorial de Aires**, afinal ela é fruto da leitura dos diários do Conselheiro Aires, feita pelo editor M. de A.

A publicação do **Memorial** está intimamente ligada a essa leitura irrespeitosa de Barthes. Em **Esaú e Jacó**, o editor, M. de A., diz na advertência que encontrou sete cadernos do Conselheiro Aires. Para publicar o que o Conselheiro produziu foi necessária uma leitura dos sete cadernos, até mesmo para distinguir o conteúdo do **Memorial** daquele inscrito em **Esaú de Jacó**.

Nessa mesma Advertência, o editor diz que o **Memorial** foi escrito para “passar o tempo” na barca para Petrópolis: “Nos lazeres do ofício escreveu o

Memorial, que, aparado das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca para Petrópolis” (EJ, 2004 p. 946, grifos nossos)

Nesse fragmento, ele insinua uma possível leitura que fará do conteúdo dos outros seis cadernos, pois, segundo o editor, eles foram apenas úteis para o Conselheiro “matar o tempo”. Mas, o que se infere no texto é que os cadernos também serão úteis para M. de A. “matar o [seu] tempo” na barca, fazendo sua leitura do diário do Conselheiro.

A publicação do **Memorial de Aires** surge a partir dessa leitura, feita pelo editor. Assim, enquanto “mata o tempo” lendo as anotações do diário, ele também irá fazer o movimento do “levantar a cabeça”, como disse Barthes. Quando faz esse movimento, M. de A. terá a idéia de uma nova obra, de um novo **Memorial**, que será recriado para publicação. Assim, quando ele seleciona e recorta o diário do Conselheiro para que este se torne uma narrativa, ele irá criar uma nova escritura, com as impressões de sua leitura, tornando-se co-autor da obra.

Por isso, há no **Memorial de Aires** um movimento circular caracterizado pela leitura e escritura. Não há um destino a ser alcançado, há apenas caminhos que levam sempre para o mesmo ponto de partida.

O Conselheiro Aires era um grande leitor, não apenas das obras clássicas e de autores de sua época, mas também um grande leitor do mundo em que vive. Suas leituras e vivências o levam à escritura e, ao fazer isso, ele mostra-nos qual é a sua leitura do mundo. Não há um ponto de chegada, pois ele não apenas continuará observando e produzindo, mas também relendo a si mesmo e re-escrevendo a si mesmo. Não há a possibilidade de parar, é um constante exercício de ler a si e produzir a si.

Mas, não é apenas Aires que fará isso. Após a morte do Conselheiro, quem assumirá esse papel será o editor, M. de A., que utilizará as lembranças do amigo para que ele possa fazer o movimento de ler e re-escrever, de criar a si mesmo a partir das lembranças do outro. Assim ao ler o diário do amigo, re-escrevê-lo e publicá-lo, M. de A. dará continuidade ao ciclo iniciado por Aires: um eterno retorno entre a leitura e a escritura.

Enfim, o leitor-autor multifacetado do **Memorial** ilumina-se a cada “levantar a cabeça” para pensar no processo construtivo instaurado nesta escritura

machadiana. É ele que, com toda sua dubiedade dá visibilidade aos demais interlocutores, o papel e o leitor-testemunha, que se inscrevem nas possibilidades criadas pela confluência de suas vozes.

Conclusão

Uma fusão fantasia-ficção-realidade-não-realidade: o Eu tentando ser um eu histórico, um símbolo, experiência entre um quase-passado e um quase-presente, uma fábula. (Maria José Palo)

Desde o início da pesquisa, nosso maior interesse foi criar um posicionamento crítico frente **Memorial de Aires** que o visse por outro viés que não fosse o de testemunho do homem Machado de Assis. Procuramos fazer isso, perseguindo um leitor ideal para o romance, aquele que, previsto na escritura, pudesse ler a obra pelos diferentes ângulos que ela nos propõe. Para isso, fez-se necessário um mergulho na fortuna crítica do **Memorial**, que nos abriu os caminhos para trilhar possíveis aproximações entre o gênero diário e o gênero crônica, além de lançar luzes sobre a função desempenhada pelo editor - M. de A. - assinatura ficcional do autor real. Isso foi fundamental para reconhecermos as instâncias de interlocução presentes no **Memorial de Aires**.

Durante o percurso, nos deparamos com três variantes de níveis de leitura e interlocução: o leitor-papel, o leitor testemunha e o leitor-autor, tendo em vista os cruzamentos com a chamada literatura do eu, que invade a narrativa sob formas diversas: o diário, a crônica e o próprio romance autobiográfico.

Desde o início, a pesquisa demonstrou que o “papel” seria o foco central para se pensar o “lugar do leitor na obra”, tendo em vista que, no **Memorial**, o papel não se reduz à passividade de suporte da confissão sentimental do diário, mas, ao contrário, se coloca como campo de tensão e de jogo estratégico do autor ficcional Aires, na nova dimensão que dá ao gênero autobiográfico.

Essas relações nos levaram a ver que o leitor-papel se oferece à escritura como possibilidade de uma nova vida, pois escrever sobre si mesmo é, sobretudo, um renascimento, uma oportunidade de reconstrução de si mesmo por meio da escritura. T tamanha responsabilidade enquanto leitor e, portanto, de co-autoria do texto, se acreditarmos que a leitura ativa é também participativa do processo de construção do sentido, leva à personificação do papel. Há uma evidente aproximação física entre o papel (entendido aqui como o diário ele mesmo ou ainda o suporte no qual se lança a idéia) e o Conselheiro, que pode ser verificada quando este o chama de “amigo”, o que significa que é seu leitor confidente e previsto desde

o princípio. Ademais, a materialidade do papel representa-se pelo próprio livro, esse que se destina à nossa leitura: feito de papel é um corpo físico esperando para ser transformado.

Num segundo momento, vimos que a narrativa adquiria contornos de crônica de costumes e que isso era, de fato, comprovado dentro do texto não apenas pelas nossas observações, mas pelas notações do próprio autor Aires que, várias vezes, referiu-se ao diário como “costumes”. Essa variante do leitor-testemunha pôde ser percebida logo no início, já que o Conselheiro assume todas as características de um cronista: observação da vida alheia, à semelhança do *voyeur* benjaminiano. Seus relatos sempre serão o resumo do dia do Conselheiro, do que ele viu ou ouviu, assim como a crônica, que preza o relato breve de impressões pessoais, nascidas daquilo que viu e ouviu.

Dessa forma, o **Memorial** não é apenas um testemunho do seu tempo, mas é também o testemunho da transformação de um homem em processo de amadurecimento, assim como de uma sociedade na qual ele está inserido. É, portanto, dessa escritura que dependem todos os envolvidos neste **Memorial**, afinal, apenas ele pode justificar a existência dessas personagens e desse tempo-espço que as abriga. A escritura do **Memorial**, por isso, é também um ato coletivo e representativo da vida ou da morte desses seres de papel e dessa sociedade também de papel.

Essas reflexões nos levaram até a última instância investigada por nós: a de leitor-autor. Essa terceira variante representa o desdobramento autoral presente na obra, já que, apesar do diário ser escrito pelo Conselheiro, é o editor M. de A. quem selecionará o que será ou não publicado no **Memorial** a partir dos cadernos deixados pelo Conselheiro.

Nesse item interessou-nos mostrar, principalmente, o leitor-autor composto pelo movimento de leitura-escritura que resultará em uma obra sempre incompleta e, sobretudo, de autoria incompleta. Vimos, aqui, que o Conselheiro Aires freqüentemente retoma o seu diário, lendo os dias passados para comentá-los ou mesmo para alterar o seu ponto de vista e, fazendo isso, ele estará relendo e re-escrivendo a si próprio infinitamente, materializando a incompletude e o inacabamento do **Memorial**.

Esse ir e vir concretiza o movimento de leitura-escritura presente no **Memorial**, afinal, retomar o que já foi escrito é como fazer a retomada de si mesmo. Contudo, esse trabalho de leitura deflagra uma atitude crítica com relação à obra e, mais, com relação a si-mesmo, pois a releitura de si atuará, também, como autocrítica.

Movimento similar pode ser detectado na figura do editor M. de A., que é leitor do **Memorial** antes de nós mesmos. Estabelece-se, então, um movimento ininterrupto iniciado pelo Conselheiro, seguido por seu editor, que lê e reescreve Aires, publicando a sua versão do **Memorial**, a qual, oferecida a nós, seus leitores, promove a continuidade da obra, no circuito de suas edições e reedições.

Mas, se o ato de escrever é uma forma de perpetuação do tempo, como vimos ao longo desse estudo, ele é apenas um adiamento da velhice e da morte do texto. De qualquer forma, tudo está destinado ao fim e, talvez por isso, Machado tenha multifacetado a figura do leitor em sua obra: quanto mais possíveis leitores e leituras, mais distante a morte do texto, que permanece vivo justamente porque está em deslocamento e mutação pelas contínuas reedições.

Enfim, não é o fim, “mas vai como está”, como diria o Conselheiro. Procuramos apresentar uma leitura do **Memorial que contribuisse com a crítica da obra**, abrindo caminhos para que outros pesquisadores também possam lê-la por novos ângulos, avançando em novas direções e, especialmente, mantendo o movimento de leitura e escritura vivos. Assim, finalizamos nosso trajeto dissertativo com o desejo renovado de releitura e com a pretensão de ter contribuído, também, para o adiamento da morte do **Memorial de Aires**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DO AUTOR

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Esau e Jacó**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Memorial de Aires**. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SOBRE O AUTOR

BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. In: **Machado de Assis: O enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 2003

CAMPOS

CRUZ, Dílson Ferreira da. **Estratégias e máscaras de um fingidor**: a crônica de Machado de Assis. 2004, 225 p. Dissertação de mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**. São Paulo: Edusp, 2004.

MEYER, Augusto. O romance machadiano: O homem subterrâneo.. In: BOSI, Alfredo (org.). **Machado de Assis**. São Paulo: Editora Ática, 1982

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. A crônica machadiana entre o jornal e o livro. In: BERRINI, Beatriz (org.). **Eça e Machado**. São Paulo: EDUC, 2005

PALO, Maria José. Crônica da vida: Memorial de Aires, Machado de Assis In: OLIVEIRA, M. R. D.; MARIANO, A. S. (org). **Recortes Machadianos**. São Paulo: EDUC- FAPESP, 2003

PEREIRA, Lucia Miguel. **Machado de Assis, estudo crítico e biográfico**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e Melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

SÜSSEKIND, Flora. Machado de Assis e a musa mecânica. In: **Papeis Colados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

WERNECK, Maria Helena. **O homem encadernado**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

GERAL

BAKHTIN, Mikhail. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoievski
In: **Problemas da Poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

_____. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

BARTHES, Roland. Da Leitura. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. Escrever a Leitura. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. **O Prazer do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1995

LEITE, Dante Moeira. Ficção, Biografia e autobiografia. In: **O Amor romântico e outros temas**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1979

LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. **Poétique**, Paris, n. 14, p. 137-132, novembro, 1973

_____. Le pacte autobiographique (bis). **Poétique**, Paris, n. 56, p. 416-434, novembro, 1983

MOISÉS, Massaud. **A literatura Portuguesa**. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

MIRANDA, Wander Mello. A ilusão autobiográfica. In: ____ **Corpos Escritos**. São Paulo: EDUSP, 1992.

MIRAUX, Jean-Philippe. **La autobiografia**: Las escrituras Del yo. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996.

ROUSSET, Jean. Journal Intime, texte sans destinataire?. **Poétique**, Paris, n. 56, p. 435-443, novembro, 1983

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)