

O ATO DE ESCRITA EM ROMANCES MEORIALÍSTICOS DE MACHADO DE ASSIS¹

Camila Mariana Schuch- Feevale²; Juracy Assmann Saraiva - Feevale³

RESUMO

O presente artigo tem como objeto de estudo os romances machadianos *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires* e encontra seu fundamento nas teorias da autorreferencialidade e da intertextualidade. O processo autorreferencial expõe a reflexão do texto sobre sua própria construção, enquanto a prática intertextual recorre a outros textos, comprovando que a literatura é um sistema em que obras entram em correlação. Ambos os artifícios introduzem significações, que devem ser abstraídas pelo leitor a partir de uma leitura vertical do texto. Sob esse ângulo, a metodologia do trabalho é de natureza bibliográfica e crítica, uma vez que visa depreender a significação dos desdobramentos das narrativas machadianas sobre si mesmas, bem como sua vinculação com outras obras literárias. Os procedimentos ficam evidentes visto que, nos romances mencionados, Machado de Assis cria narradores que refletem sobre o ato de escrita, seja por meio do diálogo que estabelecem consigo mesmos e/ou com o leitor ficcional, seja pelas remissões a outras obras. Paralelamente, a caracterização dos narradores demonstra que seu processo de composição decorre de um ato reflexivo do próprio autor, já que os três narradores têm em comum o fato de estarem inseridos no espaço da morte.

Palavras-chave: Machado de Assis. Obras memorialísticas. Metaficção. Autorreferencialidade. Intertextualidade.

1 SOB A LUZ DA TEORIA

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas Memórias, trabalhadas cá no outro mundo (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p. 513).

¹ Artigo produzido no âmbito de projeto de pesquisa apoiado pelo CNPq e Fapergs.

² Estudante do curso de Letras e bolsista de Iniciação científica da Universidade Feevale, participante do grupo de pesquisa "Linguagens e Manifestações Culturais".

³ Pós-Doutora em Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas, Doutora em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, professora e pesquisadora da Universidade Feevale.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração - se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo (*Dom Casmurro*, p. 809).

Antes de me deitar, reli o que escrevi ontem ao meio-dia, e achei o final demasiado céptico. A mana que me perdoe (*Memorial de Aires*, p. 1.181).

Ao ler os trechos acima, percebe-se que, apesar de serem tão diferentes entre si, mantêm algo em comum. No primeiro, Brás Cubas, o defunto autor, expõe sua preocupação com as “simpatias da opinião” e refere o que supõe ser um prólogo ideal para agradar ao público. No segundo, o narrador explica o porquê de o título da obra ser aquele e, ao optar por *Dom Casmurro*, coloca-se como figura central da narrativa, explicitando uma faceta de sua subjetividade. No último trecho, o narrador Aires demonstra a postura crítica com que registra o diário e expressa sua avaliação diante dos eventos relatados. Todas as citações expõem a ficcionalidade do texto narrativo e o movimento com que esse se desdobra sobre si mesmo – instituindo a autorreflexividade – ainda que quebrem o contrato de adesão a uma suposta realidade. A atividade de autoexploração, presente nos trechos, é, pois, uma busca de compreensão do fazer ficção, por meio da própria narrativa ficcional, e visa chamar a atenção para o texto enquanto matéria prima, que se desvela ao leitor “auto conscientemente e sistematicamente, de forma a colocar questões sobre o relacionamento entre ficção e realidade” (WAUGH, 1984, p.2) ⁴. Ao salientar seu estatuto de artefato, os enunciados refletem sobre os métodos que os instituem e examinam a natureza fundamental da ficção narrativa.

Essa escrita que explora a própria forma de modo autoconsciente foi chamada, na segunda metade do século XX, de *metaficção*, em um ensaio crítico do novelista americano William H. Gass (WAUGH, 1984). Entretanto, Gustavo Bernardo (2010) lembra que esse artifício existe desde os primórdios da ficção e é encontrado “nos primeiros mitos, que tematizam sempre o nascimento do próprio mito, e nas tragédias gregas, com seus coros e

⁴ A tradução das passagens em língua estrangeira é de responsabilidade das autoras deste artigo.

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



corifeus” (p. 39). Assim sendo, basear-se somente em ficções da contemporaneidade seria equivocado, pois o termo “metaficção” é recente, mas a prática metaficcional é tão antiga quanto o próprio romance: “metaficção é uma tendência ou função inerente a *todos* os romances. [...] Pelo estudo da metaficção pode-se, com efeito, estudar aquilo que dá ao romance sua identidade” (WAUGH, 1984, p. 5).

Segundo Waugh (1984), a metaficção é paradoxal, visto que é uma celebração da força criativa da imaginação que se conjuga com uma incerteza sobre a validade de suas representações. Nesse sentido, revela uma extrema autoconscientização a respeito da linguagem, da forma literária e do ato de escrever ficção e uma insegurança aguda quanto ao relacionamento da ficção com a realidade.

Para Gérard Genette (1892), o objeto da poética não é o texto considerado em sua singularidade, mas são as relações que ele estabelece com categorias gerais, como a *architextualidade*, em face da qual cada texto salienta sua feição peculiar. Essas relações são englobadas pelo teórico sob o termo *transtextualidade* – a transcendência textual do texto, “tudo aquilo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (p.7) – e elas são classificadas em diferentes tipos como a *architextualidade*, a *paratextualidade*, a *metatextualidade* e a *intertextualidade*.

À metatextualidade, agrega-se, pois, a intertextualidade, uma das formas de desdobramento do texto sobre si mesmo. Por meio da intertextualidade, a remissão a obras literárias ou a outras manifestações artísticas, a personagens, a eventos históricos provoca uma ruptura na linearidade do texto, exigindo do receptor uma leitura vertical, que lhe permite alcançar uma significação mais plena da intencionalidade textual.

Segundo Tiphaine Samoyault, a primeira estudiosa a introduzir oficialmente o termo intertextualidade foi Julia Kristeva em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* - um em 1966 e outro em 1967 – e posteriormente, em 1969, o assunto é retomado em sua obra *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Kristeva define intertextualidade como uma espécie de presença de enunciados num texto que provêm de outros textos e, também, a transposição de enunciados de um texto para o outro.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Assim como a metaficção, a intertextualidade está ligada a práticas muito antigas – como o pastiche, citação, retomada de modelos – e com teorias mais modernas – como o diálogo que a literatura faz com ela mesma, de modo que a ambiguidade da definição se deve

à bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-a um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzidos por todos os enunciados (seu substrato); a outra a torna uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.)” (SAMOYAULT, 2008, p. 13).

Por um lado, a intertextualidade é algo inerente ao discurso, pois todo enunciado tem por base um enunciado anterior; por outro lado, quando presente na literatura a partir de uma alusão ou citação a outro texto literário, a atividade intertextual institui significações que devem ser depreendidas pelo leitor.

O presente artigo expõe processos de autorreferencialidade e de intertextualidade nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis, com o intuito de comprovar o exercício crítico do autor a respeito de seu próprio fazer literário.

2 AUTORREFERENCIALIDADE E INTERTEXTUALIDADE NA CONCEPÇÃO DOS NARRADORES MEMORIALÍSTICOS

Machado de Assis situa-se entre os autores de Literatura Brasileira que, conscientemente, refletem sobre a forma de conceber a ficção, desafiando o leitor a participar do exercício metaficcional. Ao escrever as obras memorialísticas, que são objeto de análise deste artigo, Machado cria narradores que refletem sobre o ato de escrita. Assim, junto com a história narrada, introduz o trabalho de composição dos textos, por meio de um diálogo que os narradores estabelecem consigo mesmos ou com o leitor fictício, fazendo uso da autorreferencialidade. O autor também instala um posicionamento crítico sobre seu próprio

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



processo de produção, o que pode ser constatado quando se comparam os três romances entre si, tendo como foco os recursos composicionais que instituem os narradores e a ideologia que eles expressam.

Para compreender o exercício de reflexão e de crítica que integra os três romances, faz-se necessário, inicialmente, situá-los no momento de sua produção e sintetizar sua história. O primeiro, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, foi publicado em folhetim, na *Revista Brasileira*, entre os meses de março a dezembro de 1880, e, em 1881, saiu sua primeira edição em livro. Machado, ciente da estranheza que a novidade da sua narrativa trouxera, respondeu, no prólogo da terceira edição, ao questionamento de Capistrano de Abreu que, possivelmente, correspondia à dúvida de muitos outros leitores da época:

Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: “*As Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?” [...] Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas (como o leitor viu e verá no prólogo dele que vai adiante) que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros (ASSIS, p. 512).

Nessa narrativa, o narrador é Brás Cubas, que, depois de morto, decide contar as experiências que teve quando estava vivo. O fato de Brás não participar mais da vida permite a ele ter a visão ideal e com isso “a autoridade para pronunciar-se sobre a própria vida” (SARAIVA, 2009). Também é pertinente acrescentar que, por ter vivido a vida em plenitude, esse narrador pode revelá-la e redimensioná-la em sua totalidade, atendendo à condição ideal do gênero autobiográfico ou memorialístico. Assim sendo, ele denuncia a hipocrisia humana sem se preocupar com julgamentos alheios e, tudo isso, com um tom sarcástico, como ele mesmo diz a respeito de sua obra: “Escrevia-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.” (ASSIS, p. 513).

O segundo romance em que se enfoca a reflexão metaficcional é *Dom Casmurro*, que também se integra ao gênero memorialístico, estabelecendo-se, por isso, uma relação de arquitextualidade com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além de outros procedimentos discursivos que permitem deduzir que a biografia de Brás constitui um espelho em que o escritor projeta *Dom Casmurro* para nele assinalar semelhanças e diferenças. A obra foi lançada no Brasil

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



em 1900, embora a publicação, pela *Livraria Garnier*, seja de 1899. Nela, o protagonista e narrador é Dom Casmurro, que se enclausura em seu próprio mundo e decide reconstruir a casa em que vivera na juventude, bem como escrever um livro, como afirma seguintes trechos:

Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu (ASSIS, p. 809 – p. 810).

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns (ASSIS, P. 810).

Com a reconstrução da antiga residência, além do registro de suas lembranças, o narrador intenta “restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, P. 810), porém não atinge seu objetivo: “[...] não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente.” (ASSIS, p. 810). Conclui-se, então, que, com a escrita, ele tentara explicar sua transformação interna, ou seja, o que levava Bentinho a se tornar o enclausurado indivíduo que dá nome ao livro.

Uma comparação entre a situação de Dom Casmurro e a de Brás Cubas mostra que, embora rejeite o convívio social, fechando-se em sua casa, o primeiro narrador, ainda participa da vida e, por causa disso, não se situa em um ponto de observação ideal para a escrita de suas lembranças, ao contrário de Brás Cubas. Assim, ainda que se conduza como um exilado da vida, um morto vivo, Dom Casmurro traz sobre si o peso da opinião própria e alheia, o que o transforma em um narrador não confiável.

O último romance memorialístico de Machado de Assis – *Memorial de Aires* –foi publicado em 1908, no mesmo ano da morte do autor. Também aqui a relação arquitextual com *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro* é evidente, embora a narrativa seja construída na forma de diário. Nela, o narrador-personagem é o diplomata aposentado, Aires, que retorna ao Brasil, depois de vários anos morando na Europa, com a intenção de viver aqui até o final de sua vida, como ele mesmo declara, em seu diário, no dia 9 de janeiro: “aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei” (ASSIS, P. 1.097). Diferentemente de Brás Cubas, que está morto, e de Dom Casmurro,

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



que narra acontecimentos findos, Aires ainda participa dos espaços sociais e anota, em seu caderno, as impressões que deles abstrai. Entretanto, por estar no Brasil, ele se sente como um exilado, como um excluído da vida, o que faz com que se assemelhe aos memorialistas anteriores. Além disso, ele registra acontecimentos do presente, embora também se reporte a um passado pouco distante e ou a um tempo remoto, como é possível ver na seguinte passagem:

Segundo 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. Esperei ver a mana entrar-me em casa e convidar-me a ir com ela ao cemitério. Não veio (são quatro horas da tarde) ou porque se não lembrou, ou por lhe não parecer necessário todos os anos (ASSIS, p. 1.177).

Nesse trecho, ele relembra o primeiro aniversário de retorno ao Brasil com o intuito de introduzir o quealaria a seguir. A retomada do passado e a experiência pessoal ajudam-no a interpretar fatos, porém, a proximidade dos eventos não lhe garante sua compreensão efetiva (SARAIVA, 2009). Desse modo, ele se diferencia dos dois primeiros narradores memorialísticos quanto ao distanciamento dos fatos narrados, mas isso não lhe dá uma posição favorável como analista dos acontecimentos, pois ele se deixa enganar pelas aparências.

Comparando os narradores entre si sob o ângulo do distanciamento dos fatos e de seu conhecimento, a reflexão de Machado de Assis sobre o processo da composição desses agentes textuais se evidencia: Brás Cubas revisa sua vida, já concluída, e pode desnudá-la plenamente por tê-la experienciado em sua totalidade e por não temer o julgamento alheio; Dom Casmurro retoma sua relação com Capitu, mas esse acontecimento do passado não é de seu pleno domínio, além de sua recuperação se deixar turvar pelo amargor do presente e pela dúvida a respeito do acerto de sua decisão quanto ao exílio de Capitu, o que interfere na forma como o narrador narra, pois ele deseja o beneplácito do leitor; Aires, imerso no presente, confia em sua capacidade de análise, mas o desdobramento dos episódios – que conduzem ao abandono do casal Aguiar por Tristão e Fidélia – comprova que seu conhecimento é limitado e que ele se deixara iludir pelas aparências. Há, portanto, uma progressão do maior afastamento (Brás Cubas) para o menor afastamento temporal diante dos fatos narrados (Conselheiro Aires) e do

V ENALLI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



maior conhecimento (Brás Cubas) para o menor conhecimento dos fatos narrados (Conselheiro Aires), o que possibilita afirmar que o escritor avaliou as estratégias de composição dos narradores memorialistas, procedendo a um confronto entre eles, para manter traços de semelhança e para imprimir diferenças.

Uma semelhança que integra Brás Cubas, Dom Casmurro e Aires – além de terem em comum a circunstância de registrarem suas memórias em um espaço cuja metáfora é a morte – é sua concepção ideológica e o fato de comporem o seu ponto de vista avaliativo por meio da fruição da arte e da observação da vida.

O primeiro narrador, Brás Cubas, critica as pessoas por se preocuparem com o olhar do outro sobre si, o que as impede de externarem o que pensam e o que sentem. Ao contrário do homem que ainda faz parte do espetáculo da vida, Brás se aproveita de sua posição de defunto e discorre sobre os acontecimentos com honestidade, sem medo de ser franco em seu relato. Isso fica explícito no seguinte trecho em que ele antecipa um possível estranhamento do leitor perante o texto que, por ser de autoria de um defunto, se livra de possíveis condenações e críticas: “Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto”. (ASSIS, p. 545).

Em outro trecho, o narrador mostra ser o sepulcro seu espaço de libertação e deixa claro seu ponto de vista quanto à postura contida e pouco sincera do ser humano no convívio em sociedade, a qual se pauta pela hipocrisia e pelo aprisionamento à avaliação do outro, o que contrasta com a liberdade introduzida pela morte:

Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! (ASSIS, p. 546).

Em *Dom Casmurro*, há um narrador que também se coloca na posição de observador e analista dos comportamentos humanos, e, tal qual Brás Cubas, declara ser a vida uma

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



encenação, ou uma ópera. Desse espetáculo musical ele também fizera parte, como se verifica no início da narrativa, no capítulo denominado “É tempo”, em que ele informa que daria início a sua própria ópera:

Agora é que eu ia começar a minha ópera. "A vida é uma ópera", dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. (ASSIS, p. 817).

Ao repetir a afirmação do tenor italiano, e explicá-la no capítulo posterior, Dom Casmurro assume o ponto de vista de que a vida é um fingimento, um jogo de insinuações e de interesses em que cada um desempenha um papel. Entretanto, se intenta denunciar a falsidade de Capitu e de seu amigo Escobar, esse posicionamento recai também sobre o narrador, de cuja sinceridade o leitor deve desconfiar, visto que também ele assume um papel no relato de suas memórias, o de vítima de uma traição adúltera. Com efeito, *Dom Casmurro* oferece-se como uma narrativa essencialmente ambígua, pois, na mesma medida em que o leitor adota o ângulo avaliativo do narrador, deve recusá-lo, por estar ciente da intenção do narrador de produzir uma encenação.

A escrita do diário oferece a Aires a possibilidade de expor seus julgamentos a respeito das ações das personagens e seu entendimento a respeito da existência. Como os narradores anteriores, ele também se coloca na posição de observador e analista dos comportamentos humanos, porém seu envolvimento não permite que ele analise os fatos a partir da necessária distância. Por essa razão, Aires é um observador enganado, que se deixa ludibriar pelas encenações alheias, vindo a compreender a dimensão da falsidade quando faz o último registro do diário. Conseqüentemente, a denúncia da teatralidade das ações humanas é retomada sob outro ângulo, o que permite afirmar que, confiante em suas observações, mas sendo um iludido, Aires concentra, em sua composição, o princípio da organização do diário: o paradoxo.

Esse princípio é observado no modo conflitante como o narrador registra os próprios as informações no diário. Ao mesmo tempo em que declara optar pela análise objetiva dos fatos, deixa-se levar por impressões, tal qual registra no dia 12 de novembro. Ele igualmente afirma que não se rende a sentimentalismos, mas o diário expõe inúmeras passagens em que as

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



emoções de Aires se revelam. É também paradoxal a atitude de Aires diante de Fidélia, ou por quem demonstra um interesse erótico, que, todavia, tenta mascarar, fingindo analisá-la. Isso é visível na passagem do dia 8 de abril, em que o diplomata aposentado diz observar a feição de espírito da jovem viúva, para justificar seu interesse por ela:

Escuta, papel. O que naquela dama Fidélia me atrai é principalmente certa feição de espírito, algo parecida com o sorriso fugitivo, que já lhe vi algumas vezes. Quero estudá-la se tiver ocasião (ASSIS, 1.116).

Como os narradores buscam explicar a vida por meio da recorrência à arte, as remissões intertextuais, que contribuem para elucidar a significação textual, também os articulam entre si.

Em *Memórias Póstumas*, Brás busca uma solução para o conflito que vivencia e, para isso, se refere a *Hamlet* :

Eu deixei-me estar com os olhos no lampião da esquina - um antigo lampião de azeite - triste, obscuro e recurvado, como um ponto de interrogação. Que me cumpria fazer? Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me à fortuna, ou lutar com ela e subjugar-la. Por outros termos: embarcar ou não embarcar. Esta era a questão. O lampião não me dizia nada (ASSIS, p. 592).

A dúvida que pairava sobre Brás era embarcar ou não embarcar com Vírgilia – personagem com quem mantinha um relacionamento adúltero – e com o marido dela o Lobo Neves, e assumir a função de secretário e, assim, manter-se próximo à amante. Ao apropriar-se da citação de Hamlet, Brás a descontextualiza e, deste modo, há uma inversão semântica e pragmática do enunciado, pois, no contexto da obra Shakespeare, ele é sério, enquanto no contexto das *Memórias*, ele é cômico, o que reforça tom irônico presente na narrativa.

Em *Dom Casmurro*, o narrador compara Capitu à Desdêmona, personagem shakespeariana, ao assistir a representação da tragédia *Otelo* no teatro:

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público (ASSIS, p. 935).

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



Ao contrário do personagem da obra do autor inglês, que acabou sendo vítima de uma armação de Iago, vindo a sofrer, em consequência disso, o efeito da desconfiança de Otelo, que a assassina, é o próprio Bento Santiago quem culpa sua amada. Entretanto, ao relacioná-la à Desdêmona, ele demonstra sua incerteza quanto à traição de Capitu, uma vez que a personagem trágica era inocente. A remissão intertextual, portanto, elucida o comportamento do protagonista e reforça a ambiguidade como princípio de organização da narrativa.

Por último, observa-se que também o narrador de *Memorial de Aires* recorre aos livros para entender sua própria situação, o que pode ser exemplificado por meio de uma citação em que ele usa a literatura para consolar-se. Nela, o narrador cita o poeta romântico Shelley, para fazer referência ao seu amor por Fidélia, que não pode ser efetivado por ser um homem já senil:

Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que releu dias antes em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821: I can give not what men call love (ASSIS, p. 1.104).

Em seguida, cita Thackeray, escritor britânico, que o consola de seu infortúnio:

Gastei o dia a folhear livros, e reli especialmente alguma coisa de Shelley e também de Thackeray. Um consolou-me de outro, este desenganou-me daquele; é assim que o engenho completa o engenho, e o espírito aprende as línguas do espírito (ASSIS, p. 1.102).

Segundo Gustavo Bernardo, Gérard Genette e Tiphaine Samoyault, um texto não se constitui sozinho, pois traz consigo palavras e pensamentos retirados ou não de forma consciente de textos anteriores, e que contribuem para seu sentido da obra. Esse é um dos desafios dos romances memorialísticos de Machado de Assis aqui analisados, porquanto exigem que o leitor faça a relação entre as remissões intertextuais e os significados que elas introduzem na narrativa. Igualmente, esses romances, além de apresentarem reflexões metaficcionalis, mostram basear-se em um processo de escrita em que um ilumina o outro, como se o escritor tivesse estabelecido um jogo especular entre eles.

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



3 MEMÓRIA LITERÁRIA DE MACHADO DE ASSIS

A análise das três narrativas permite constatar que houve um trabalho de reflexão de Machado de Assis que, ao redigir as obras memorialísticas, explora as possibilidades estéticas do gênero, tomando *Memórias Póstumas* como ponto de partida. Assim sendo, constata-se o envolvimento do autor com seu ofício, mas não se pode enxergar esse conjunto de obras memorialísticas como parte de um processo evolutivo, que teria conduzido ao aprimoramento estético do escritor, mas como um exercício que visa à exploração do gênero e às possibilidades de concepção das narrativas.

Analisando a composição dos enunciadores textuais, comprova-se que Machado conectou os três narradores entre si, ao situá-los no espaço de morte. O primeiro, Brás Cubas, instituído no além-túmulo, está distante dos fatos, pois o tempo dos acontecimentos e o tempo da narração são totalmente diferentes, de modo que o narrador pode enxergar o passado e redimensioná-lo em sua totalidade. Em seguida vem Dom Casmurro, que declara a morte em vida, ao voltar-se para o passado e negar o presente, na tentativa de denunciar e, conseqüentemente, convencer-se da traição de Capitu; entretanto, esse narrador envolve-se com os fatos já findos e revive emoções, o que o impede de visualizá-los de forma isenta, pois lhe falta o distanciamento ideal. O último narrador, o diplomata aposentado Aires, deseja ser claro e objetivo, mas é o mais enganado, pois, ao registrar acontecimentos do presente, ele se deixa levar por impressões, pelas aparências e pela paradoxal situação em que se encontra, uma vez que deseja participar da vida, embora a condição limitadora de aposentado o impeça de vivê-la de maneira efetiva.

Desse modo, é possível observar que Machado adota recursos técnico-formais semelhantes para compor os três narradores, recursos que submete a alterações, de modo que configurem o princípio de organização de cada uma das narrativas: a ironia, a ambiguidade e o paradoxo. Paralelamente, ao instituir narradores que discutem o ato de escrita no espaço textual e ao permitir que sua reflexão estética se manifeste, Machado exige do leitor um nível diferente de interpretação, pois esse passa a compartilhar da

V ENALI

ENCONTRO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA

CULTURA E LITERATURA:
REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO



execução da narrativa, por meio das metadecarações que aparecem de forma explícita e implícita.

Devido às remissões intertextuais, pode-se identificar o comportamento dos narradores ao do autor, pois, assim como Brás Cubas, Dom Casmurro e o Conselheiro Aires, Machado de Assis também insere em sua escrita a dinâmica da memória, adotando uma concepção integradora entre a vida e a arte e demonstrando ser a literatura um exercício em processo. Ao mencionar e correlacionar a narrativa a outras obras literárias, ele pratica a intertextualidade; ao conectar os textos memorialísticos entre si, ele expõe a autorreferencialidade que os institui. De uma forma ou de outra, exige do leitor uma atitude interpretativa que o leve a “des-vendar” as incisões verticais do texto literário e o exercício crítico que nele está presente.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

BERNARDO, Gustavo, 1955. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

GENETTE, Gérard. Palimpsestes. *La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982

SAMOYAUULT, Tiphaine, 1968. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARAIVA, Juracy Assmann. *Os circuitos das Memórias* – 2ª edição. – São Paulo; EdUSP, 2009.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Methuen, 1984.