



## MEMORIAL DE AIRES: UM POSSÍVEL DIÁLOGO INTERTEXTUAL

### MEMORIAL DE AIRES: A POSSIBLE INTERTEXTUAL DIALOGUE

**MARCIA DANIELI DA SILVA COSTA**

marciadanielicosta@gmail.com

Universidade Federal de Pernambuco

<https://orcid.org/0000-0002-8225-1334>

**RESUMO:** Apesar da vasta produção literária e crítica, é no conjunto de obras memorialísticas formado por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1891), *Dom Casmurro* (1889) e *Memorial de Aires* (1908), que Machado de Assis demonstra o ápice da sua carreira como escritor. Desse modo, tomando como base essa última obra de formato memorialístico, esse estudo analisa o uso da intertextualidade como um dos principais recursos estéticos na confabulação das memórias que constroem esse romance. Além de compreender como o escritor se apropria desse artifício intertextual para atualizar, no *Memorial*, clássicos literários como: *Divina Comédia* (1979) de Dante, a poesia *To...* (1994) de Percy Shelley, o drama romanescos de *Romeu e Julieta* (1998) de William Shakespeare e o livro de *Eclesiastes* (2008) da Bíblia.

**Palavras-chave:** *Memorial de Aires*; Intertextualidade; Memória; Machado de Assis.

**ABSTRACT:** Despite a vast literary production and criticism, it is in the set of memorialist works formed by *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1891), *Dom Casmurro* (1889) and *Memorial de Aires* (1908), that Machado de Assis demonstrates the apex of his career as a writer. Thus, based on this last memorialist format book, this study analyzes the use of intertextuality as one of the main aesthetic resources in the confabulation of memories that build this romance. In addition, this study aims to discuss how the writer uses this intertextual artifice to update literary classics such as *The Divine Comedy* (1979) by Dante, the poetry *To...* (1994) by Percy Shelley, the tragedy *Romeo e Juliet* (1998) by William Shakespeare and the book of *Ecclesiastes* (2008) of the Bible.

**Keywords:** *Memorial de Aires*; Intertextuality; memory; Machado de Assis

### Introdução

As obras de Machado de Assis são consideradas fontes inesgotáveis da maestria de um estilo singular que o consagrou como um dos maiores escritores da literatura brasileira. Dentro de sua vasta produção literária, *Memorial de Aires* é o último romance escrito e publicado pelo autor em 1908,

ano de sua morte, considerado pela crítica literária machadiana<sup>95</sup>, de acordo com Augusto Meyer, “a suprema perfeição do seu equilíbrio de artista” (1982, p. 358), apesar de apresentar estética distinta das obras memorialísticas anteriores, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1889), uma vez que, as memórias nesse romance não emergem mais em um tempo pretérito, mas no presente. Assim, em *Memorial*, o estilo machadiano ganha uma nova roupagem ao incorporar o formato diarístico, em que o Conselheiro Aires, personagem-autor da obra (CASTELLO, 1969), descreve suas memórias cotidianas a partir da observação do casal Aguiar, da mana Rita, da viúva Fidélia e do jovem Tristão.

Para este artigo, *Memorial Aires* é tomado como objeto de uma análise intertextual com objetivo de demonstrar como esse tipo de procedimento de criação se aplica à escrita literária. Além disso, é preciso salientar a relevância do aspecto dialogal na formação da teia narrativa expressa no romance, visto que Machado de Assis o utiliza como elemento-chave para confabulação das memórias transcritas por Aires em seu diário (memorial). Dessa forma, esse recurso se torna fundamental para perceber os diálogos existentes na obra com outros textos literários, haja vista que os intertextos funcionam como filtros catalizadores que emergem no ambiente diegético por meio de uma revisitação, seja de uma passagem ou de uma palavra que retoma textos anteriores como links de acesso ao leitor.

Partindo desse pressuposto, é válido ressaltar a intertextualidade como uma instância da hermenêutica que possibilita a compreensão das obras machadianas, sendo um dos principais recursos que compõem o estilo e a estética particular estabelecida pelo autor na sua escrita amadurecida, mais especificamente, dos seus romances de segunda fase<sup>96</sup>.

Ainda é importante ressaltar que o estudo apresentado parte de uma revisão bibliográfica qualitativa das teorias que embasaram a discussão e a análise acerca da intertextualidade em *Memorial de Aires*. Assim, em relação à organização, esse artigo está dividido nos seguintes

---

<sup>95</sup> Entre os principais críticos, que identificam *Memorial de Aires* como o ápice da escrita de Machado de Assis, estão Alfredo Bosi e José Aderaldo Castello. Para esses teóricos, nesse último romance, Machado consegue ampliar e reunir qualidades estéticas e estilísticas fundamentais da sua produção literária.

<sup>96</sup> Alguns teóricos costumam dividir a produção romanesca de Machado de Assis em duas fases: uma romântica encerrada com a obra *Iaiá Garcia* em 1878; outra madura iniciada por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1881 e encerrada por *Memorial de Aires* em 1908. Abel Barros Baptista em *Autobiografias* (2003) alerta para os riscos de tal divisão, visto que essa, por vezes, tende a limitar a pluralidade artística-literária de Machado, além de estar submersa a uma problemática de representação, pois até atualidade não há um consenso dentro da crítica literária machadiana se essa dicotomia pode ser definida como ruptura ou continuação do estilo do escritor. Contudo, é importante evidenciar que o próprio Machado, em uma carta a José Veríssimo em 15 de dezembro de 1898, valida essa visão dualista aplicada a sua obra.

subtemas: “Um breve percurso histórico dos estudos da intertextualidade” e “A intertextualidade como um recurso estético nas memórias de *Memorial de Aires*”. O primeiro subtema trata-se de uma explanação sobre o início dos estudos intertextuais, seus precursores e sua importância na literatura. Já o segundo subtema refere-se à análise literária dessa modalidade inserida em *Memorial* diluída nas reminiscências de Aires ao refletir sobre a vida e sobre alguns personagens do romance.

Logo, esse artigo pretende contribuir de forma significativa tanto para os estudos teóricos relacionados à intertextualidade quanto para os estudos literários que se debruçam sobre o processo de composição do romance *Memorial Aires*, tendo em vista que o intuito desse estudo não é somente explicar uma teoria, mas ampliar as discussões sobre a importância da intertextualidade na tessitura e na fomentação de sentidos dos textos literários em geral.

### Um breve percurso histórico sobre os estudos da intertextualidade

O termo intertextualidade emerge no ambiente teórico nos anos 60 por meio da escritora e filósofa francesa Júlia Kristeva que adotou esse conceito a partir do contato com os estudos dialógicos bakhtinianos. Com isso, Graham Allen (2000) alega que, apesar da ideia de intertextualidade já estar expressa em teóricos como Ferdinand de Saussure e mais explicitamente em Bakhtin, é Kristeva a responsável por apresentá-lo e desenvolvê-lo, como esclarece o autor quando diz que:

De qualquer maneira, para citar Saussure como a origem das ideias sobre intertextualidade não se trata de um movimento isento de problemas. Visto que, é mais viável citar o teórico literário russo M. M. Bakhtin, como autor, se não do termo ‘intertextualidade’, mas pelo menos da visão específica da linguagem que ajudou outros a articular teorias da intertextualidade [...]. Uma vez que a relação natural das palavras para Saussure decorria de uma visão da linguagem vista como um sistema generalizado e abstrato, para Bakhtin decorria da existência das palavras em locais sociais específicos, registros sociais específicos e momentos específicos da enunciação e da recepção. Como nem Saussure nem Bakhtin realmente empregam o termo, a maioria das pessoas deveria creditar a Júlia Kristeva a invenção da intertextualidade. Kristeva, como observaremos, é influenciada pelos modelos bakhtiniano e saussuriano e tenta combinar suas ideias e principais teorias (ALLEN, 2000, pp. 10-11, tradução nossa)<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> To cite Saussure as the origin of ideas concerning intertextuality is a move not without its problems, however. It is as viable to cite the Russian literary theorist M. M. Bakhtin as the originator, if not of the term ‘intertextuality’, then at least of the specific view of language which helped others articulate theories of intertextuality [...]. If the relational nature of the word for Saussure stems from a vision of language seen as a generalized and abstract system, for Bakhtin it stems from the word’s existence within specific social sites, specific social registers and specific moments of utterance and reception. Since neither Saussure nor Bakhtin actually employs the term, most people would wish to credit Julia Kristeva with being the inventor of ‘intertextuality’. Kristeva, as we shall observe, is influenced by both Bakhtinian and Saussurean models and attempts to combine their insights and major theories (ALLEN, 2000, pp. 11-10).



Allen (2000) acredita que a combinação entre os estudos bakhtinianos e os saussurianos por Kristeva, foi fundamental para a formação da teoria moderna da intertextualidade. Uma fortuna teórica que despertou na estudiosa francesa uma forma diferenciada de compreender os sistemas estabelecidos nas relações dialógicas existentes nos textos desde o momento da sua criação até a sua leitura. Em seu ensaio “A palavra, o Diálogo e o Romance” presente no livro *Introdução à Semanálise*, Kristeva deixa claro que na teoria literária a visão de intertextualidade parte do conceito de que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um texto em outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (1974, p. 64). Essa visão oferecida por Kristeva será fundamental para compreender a inserção do intertexto no enredo de *Memorial de Aires* dentro da duplicidade de linguagem em que o romance também é submetido. Assim, a escritora francesa emprega dessa forma a terminologia da intertextualidade para definir o processo que envolve a construção do dialogismo no romance em contraposição à ideia de discurso isolado veiculada pelo formalismo russo (KRISTEVA, 1974).

Kristeva (1979) por meio da intertextualidade traz a noção do texto literário como uma rede de conexões em que “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos uma outra palavra” (1979, p. 64). A autora mostra que a ideia do texto como uma ilha, defendida pelo formalismo, não dava conta das dimensões<sup>98</sup> que ocupam o espaço textual. Depois de Kristeva muitos outros estudiosos ampliaram as noções de intertextualidade, entre eles, Roland Barthes, que associou a concepção intertextual com a “morte do autor”. Para o escritor francês, partindo de uma instância intertextual, o texto

não é uma linha de palavras liberando um único significado “teológico” (a “mensagem” do autor-Deus), mas um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, se mistura e colide. O texto é um tecido de citações retiradas dos inúmeros centros de cultura. O escritor só pode imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original. Seu único poder é misturar escritos, para contrabalançar uns com os outros, de modo a nunca se apoiar em nenhum deles. Ele queria se expressar, deveria ao menos saber que a “coisa” interior que ele pensa “traduzir” é apenas um dicionário pronto, suas palavras são explicáveis apenas por outras palavras, e assim por diante indefinidamente (BARTHES, 1977, pp. 146-147).

Percebe-se que a originalidade é ironizada por Barthes, visto que para esse autor todo texto tem uma referência ideológica, cultural e social de textos anteriores. Allen concorda com Barthes ao

---

<sup>98</sup> Segundo Kristeva, o sujeito da escritura (autor), o destinatário (leitor) e os textos exteriores são as três dimensões que constitui o diálogo no espaço textual.

afirmar que “o texto não é um objeto isolado e individual, mas uma compilação de textualidade cultural” (2000, p. 36, tradução nossa).<sup>99</sup> Desse modo, fica visível que para esses autores, a produtividade do texto literário pode estar atrelada aos discursos propagados por uma sociedade em épocas distintas e que acabam sendo internalizados pela escrita. É esse processo de internalização que Machado de Assis também apresenta na escrita de *Memorial de Aires*, em que o autor se apropria dos diversos discursos de obras literárias clássicas para constituir uma narrativa intertextual. Sendo assim, ainda é válido ressaltar que, de acordo com Barthes (1977), uma das condições para a intertextualidade obter significado é a possibilidade de relações com os sistemas literários e culturais, e não com a representação direta do mundo físico. E são essas relações que Machado busca estabelecer dentro do romance ao retomar textos de contextos temporais tão distintos.

Voltando-se para a percepção das relações de intertextualidade dentro do texto literário, Gérard Genette (2006) elenca alguns procedimentos, entre eles: a imitação, a citação, a cópia literal, a apropriação parafrástica, a ironia e a paródia, que, segundo o autor, são indicadores e geradores intertextuais. Em relação à manifestação desses procedimentos, podem ocorrer de modo implícito e explícito no texto, nos personagens e nos acontecimentos. No que diz respeito a esses formatos, a maneira implícita é a mais exigente com o leitor, pois demanda uma sensibilidade para perceber os diálogos alusivos e ecoativos diluídos na trama textual, ao contrário do explícito, em que a referência aparece abertamente. Mais à frente, no segundo subtema, ficará evidente como Machado de Assis utiliza desses fatores para proporcionar pistas de leituras que auxiliam o destinatário, ou seja, o leitor, a perceber o jogo intertextual proposto ao longo do romance *Memorial de Aires*.

É necessário enfatizar, devido ao caráter histórico-evolutivo proposto nesse subtema, que a análise, em *Memorial*, desses elementos como recursos intertextuais impressos nos textos literários, reiteram a submersão da intertextualidade nos estudos comparados, visto que,

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles. Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações (CARVALHAL, 2003, p. 50).

É sabido que intertextualidade é apropriada pela teoria da literatura comparada como uma das principais linhas que corroboram o processo de comparação, embora estes trabalhos sejam mais

---

<sup>99</sup> “the text is not an individual, isolated object but, rather, a compilation of cultural textuality” (ALLEN, 2000, p. 36).

aprofundados, pois “o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior” [...] (CARVALHAL, 2003, p. 52), e sim o porquê dos textos serem reapropriados em dado momento por outra obra. Com isso, nota-se que os comparativistas não estão fixados somente nas relações intertextuais formuladas na tríade dimensional enfatizada por Kristeva (1974), mas no motivo pelo qual ela se consolida dentro do texto. Por isso é importante constatar que mesmo sendo abordada por diversas teorias estruturalista, pós-estruturalista e psicanalítica, é na literatura comparada que,

A noção de intertextualidade abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao comparativista. Do “velho” estudo de fontes para análises intertextuais é só um passo. Mas a travessia que significa para o comparativista engavetar os antigos conceitos (e preconceitos) e adotar uma postura crítico-analítica que seus colegas tradicionais evitavam. Principalmente, as novas noções sobre a produtividade dos textos literários comprometem a também “velha” concepção de originalidade (CARVALHAL, 2003, p. 53).

Diante disso, fica evidente que os estudos comparativos colocam a intertextualidade como fator inovador, devido à possibilidade que essa tem de compreender os diálogos entre os textos nos atos conflitivos que emulam. Como também no próprio questionamento sobre a ideia de originalidade, já discutida por Barthes, e que também é pensada por Machado de Assis, uma vez que para esse autor “as próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai” (ASSIS, 2012, p. 14). Percebe-se que tanto para os comparativistas como para esses dois autores, a ideia de texto original é negada, pois partem do princípio de que todo texto é permeado de diálogos que podem estar explícitos ou não.

Sobre as formas que pode ser concebida a intertextualidade na modernidade, Maingueneau (1989) exemplifica estas duas: interna, quando os textos que se correlacionam têm semelhanças discursivas de conhecimento; e externa, em que os textos de áreas diferentes estabelecem relações. O fato desses formatos representarem categorias intertextuais diferentes não anula as possibilidades do seu surgimento simultâneo em um mesmo tecido textual, visto que essa mesma sincronia vai aparecer em *Memorial*. Enquanto referência de um texto no outro, as questões intertextuais não devem ser delimitadas em regras, haja vista a maioria das análises que visam tais questões se voltarem quase sempre para a linguagem poética, e essa não permite o fechamento de sua exegese em normas meramente textuais.

Logo, os marcadores de intertextualidade expressos anteriormente são apenas chaves para uma tentativa de apreensão da dimensão contida nos cruzamentos de *Memorial* e outros textos. Dessa forma, a análise presente no subtema seguinte pretende mostrar que a intertextualidade vai além de

simples analogias e paralelos dialogais entre textos, mas é um posicionamento crítico em que o leitor é convidado a participar da trama textual. Por fim, como elucida Kristeva (1974, p. 86), “tudo o que se escrever hoje desvenda uma possibilidade ou uma impossibilidade de ler e reescrever a história”. E a literatura através da intertextualidade se torna esse espaço que permite que a história do texto de cada romance se recrie, se refaça e se renove em outras escritas, assim como acontece em *Memorial de Aires*.

### **A intertextualidade como um recurso estético presente nas memórias de *Memorial de Aires***

A linguagem memorialista do Conselheiro Aires é construída por meio de vários elementos estéticos, entre os quais estão os intertextos que servem como base à fomentação do discurso narrativo do personagem-autor (CASTELLO, 1969). Isso é uma particularidade que corrobora a relação intratextual e extratextual da narrativa, devido à dialética do enredo de *Memorial de Aires* com outras produções literárias. É importante frisar que os intertextos são marcas características das composições memorialistas machadianas, utilizadas como suportes que auxiliam na recriação das memórias do gênero autobiográfico. Partindo desse pressuposto, serão analisadas algumas anotações do *Memorial*, em que Aires recorreu a tais recursos intertextuais como forma de dinamizar e enriquecer suas reminiscências.

A anotação a seguir é um trecho do registro referente ao dia 10 de janeiro (1888), em que há uma apropriação explícita (GENETTE, 2006) à obra *Fausto* (1968), de Goethe, revelada nas falas de Aires ao avistar a figura da viúva Fidélia no jazigo do marido falecido e encantar-se com a sua beleza. Apropriação é um tipo de intertextualidade. A viuvez da personagem descrita por Aires, ao invés de transmitir uma conotação melancólica, passa a ser para o narrador-protagonista um traço de admiração e desejo, visto que esta é jovem demais para eternizar o luto. Dessa forma, ao conversar com sua irmã Rita, viúva convicta sobre a suposta perpetuação da viuvez de Fidélia, Aires toma como artifício enaltecido ao diálogo dos dois, essa forma de intertexto, como percebe-se no trecho:

Rita contou-me então alguma coisa da vida da moça e da felicidade grande que tivera com o marido, ali sepultado há mais de dois anos. Pouco tempo viveram juntos. Eu, não sei por que inspiração maligna, arrisquei esta reflexão:

— Não quer dizer que não venha a casar outra vez.

— Aquela não casa.

— Quem lhe diz que não?

— Não casa; basta saber as circunstâncias do casamento, a vida que tiveram e a dor que ela sentiu quando enviuvou.

— Não quer dizer nada, pode casar; para casar basta estar viúva.

— Mas eu não casei.

— Você é outra coisa, você é única.

Rita sorriu, deitando-me uns olhos de censura, e abanando a cabeça, como se me chamasse “peralta”. Logo ficou séria, porque a lembrança do marido fazia-a realmente triste. Meti o caso à bulha; ela, depois de aceitar uma ordem de ideias mais alegre, convidou-me a ver se a viúva Noronha casava comigo; apostava que não.

— Com os meus sessenta e dois anos?

— Oh! Não os parece; tem a verdura dos trinta.

Pouco depois chegamos a casa e Rita almoçou comigo. Antes do almoço, tornamos a falar da viúva e do casamento, e ela repetiu a aposta. Eu, lembrando-me de Goethe, disse-lhe:

— Mana, você está a querer fazer comigo a aposta de Deus e de Mefistófeles; não conhece?

— Não conheço.

Fui à minha pequena estante e tirei o volume do Fausto, abri a página do prólogo no Céu, e li-lha, resumindo como pude. Rita escutou atenta o desafio de Deus e do Diabo, a propósito do velho Fausto, o servo do Senhor, e da perda infalível que faria dele o astuto.

Rita não tem cultura, mas tem finura, e naquela ocasião tinha principalmente fome (ASSIS, 2009, p. 18).

É perceptível no fragmento acima que Aires apropria-se da aposta entre Deus e Mefistófeles em *Fausto* para fundamentar a própria aposta com a irmã. Como nota-se no trecho: “— Mana, você está a querer fazer comigo a aposta de Deus e de Mefistófeles”, em que dentro do questionamento da duração da viuvez de Fidélia, o personagem-autor assume a posição de Mefistófeles, pois, assim como esse personagem duvidava da índole de Fausto, Aires também não acredita na permanência do luto em Fidélia. Isso é expresso na sua fala, ao comentar: “para casar basta estar viúva”. Nela, coloca a viuvez não como um empecilho ao amor, mas como uma maneira de amar novamente. Já Rita representa Deus, pois defende a condição de viúva da personagem, colocando-a como uma postura cristalizada que não pode ser corrompida. Essa dualidade existente no diálogo entre Rita e Aires, se repetirá em outras passagens da obra, sendo, muitas vezes, uma conversação interior do personagem.

O fragmento seguinte se trata de um complemento do trecho anterior. Nele, o intertexto com o romance *Fausto* (1968), utilizado como referência à aposta de Rita e Aires, passa a ter um maior significado, com a notícia do casamento de Fidélia. Tal acontecimento representa o resultado da aposta, isto é, o clímax de toda confabulação construída por Aires acerca dessa personagem.

24 fevereiro (1889)

Quando mana Rita veio trazer-me a notícia oficial do casamento mostrei-lhe a minha carta de participação, e fiz um gesto de triunfo, perguntando-lhe quem tinha razão no cemitério, há um ano. Ainda uma vez concordou que era eu, mas emendou em parte, dizendo que a nossa aposta é que ela casaria comigo, e citou a aposta entre Deus e o Diabo a propósito de Fausto, que eu lhe li aqui em casa no texto de Goethe.

— Não, trapalhona, você é que me incitou a tentá-lo, e desculpou a minha idade, com palavras bonitas, lembra-se?

Lembrava-se, sorrimos, e entramos a falar dos noivos. Eu disse bem de ambos, ela não disse mal de nenhum, mas falou sem calor. Talvez não gostasse de ver casar a viúva, como se fosse coisa condenável ou nova. Não tendo casado outra vez, pareceu-lhe que ninguém deve passar a segundas núpcias. Ou então (releve-me a doce mana, se algum dia ler este papel), ou então padeceu agora tais ou quais remorsos de não havê-lo feito também... Mas, não, seria suspeitar demais de pessoa tão excelente (ASSIS, 2009, p. 96).

Verifica-se, nessa anotação, que o intertexto surge como um discurso que valida a fala de Rita de que, nessa aposta não haveria ganhador, já que Fidélia iria se casar com Tristão e não com o Conselheiro Aires, como se pode notar no trecho: “a nossa aposta é que ela casaria comigo”. Nele, o narrador-protagonista descreve a contestação da irmã como uma tentativa de apagar o seu “ar de triunfo” diante da ideia hipotética de ter ganhado, de fato, a aposta. Nesse sentido, a irrealização do casamento de Fidélia e Aires implica o cancelamento da aposta, tendo em vista que Aires se ausenta do papel de pretendente da personagem para adotar o posto “de Diabo”, tentando-a a deixar o luto. Diante disso, é interessante observar como a recorrência dessa apropriação da obra de Goethe, ao longo do *Memorial*, assume a função de recurso filosófico e lírico, permitindo que a figura de Fidélia seja desvendada pelo emocional do personagem-autor. Um resgate intertextual que tem por objetivo, como afirma Carvalhal (2003), não a imitação, mas a atualização, a renovação e a reinvenção do texto anterior.

Depois da primeira impressão da imagem de Fidélia no cemitério, o Conselheiro passa a fazer da personagem objeto de observação e começa a estabelecer a partir disso um paradoxo intertextual. Analisando-a, percebe que a viuvez em Fidélia é regida por uma resistência a elos afetivos, revelada na apatia sentimental amorosa presente no comportamento comedido da personagem. Desse modo, com o intuito de esclarecer essa aparente “solidez” na viuvez da personagem, Aires faz uso da citação, um método intertextual caracterizado pelo uso literal de um trecho ou fragmento de um texto (GENETTE, 2006). O texto citado se trata de um verso do poema “To...” (1994), de Percy Bysshe Shelley, e faz dele instrumento de reflexão sobre o comportamento de Fidélia, como se apresenta no excerto abaixo:

Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que este vocábulo 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. Tem a pele macia e clara, com uns tons rubros nas faces, que lhe não ficam mal à viuvez. Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; o resto veio vindo pela noite adiante, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para completar uma figura interessante no gesto e na conversação. Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que releira 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.”

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! (ASSIS, 2009, p. 23)

O verso “I can give not what men call love” (“Eu não posso dar o que os homens chamam

amor”) funciona como uma expressão lírica da subjetividade de Aires, visto que este o cita para expor a si mesmo à oposição de Fidélia ao amor. Esse verso também é uma tentativa do narrador-protagonista de penetrar no interior da personagem, sempre descrita sucintamente por ele. Em outras passagens da narrativa, Aires reescreve esse verso, demonstrando seu interesse em transpor a barreira emocional de Fidélia e, ao mesmo tempo, expressar a sua frustração em ver na personagem uma condição de viúva consolidada, como se nota no trecho:

Eu deixei-me estar na sala, a mirar aquela porção de homens alegres e de mulheres verdes e maduras, dominando a todas pelo aspecto particular da velhice de D. Carmo, e pela graça apetitosa da mocidade de Fidélia; mas a graça desta trazia ainda a nota da viuvez, aliás de dois anos. Shelley continuava a murmurar ao meu ouvido para que eu repetisse a mim mesmo: I can give not what men call love” (ASSIS, 2009, p. 24).

O verso de Shelley passa a ser um refrão reiterado no inconsciente de Aires todas as vezes que debruça seu olhar sobre a figura de Fidélia. De acordo com o personagem-autor, por mais que a juventude imprima graça a esta personagem, a sombra da viuvez ainda é seu traço mais marcante. Todavia, à medida que a personagem, gradativamente, vai cedendo à corte de outros indivíduos, Aires passa a reconstituir o verso sob um novo formato, expresso no trecho: “Agora que a viúva está prestes a enterrá-lo de novo, pareceu-me interessante mirá-lo também, se é que não levara tal ou qual sabor em atribuir ao defunto o verso de Shelley que já pusera na minha boca, a respeito da mesma bela dama: I can, etc” (ASSIS, 2009, p. 131). Logo, o verso parafraseado “I can, etc” (“Eu posso”), além de ressignificar o sentido do verso de Shelley, personifica a mudança de Fidélia, agora rendida ao amor. É perceptível que o intertexto com esse verso traz aos trechos de *Memorial* uma carga lírica em que Aires pensa o outro e a si mesmo mediante uma perspectiva intimista. O diálogo produzido entre a voz do poeta e o discurso do personagem-autor recria um subjetivismo duplo (KRISTEVA, 1974) que perpassa na expressão e na recomposição do verso, tornando-o um recurso de reflexão sobre a transformação existencial de Fidélia.

Desse modo, reconstruindo outro sentido para o verso de Shelley, Aires propõem o que Genette (2006) chama de uma versão parafrástica explícita com desvio. Ao praticar tal procedimento, ressignificando o verso original, o personagem-autor realiza um processo intertextual diversificado. Portanto, ao imprimir o verso de “To” nas memórias de Aires, Machado de Assis possibilita uma reatualização e ampliação da ideia inicial do poema de Shelley.

A anotação seguinte traz o olhar de Aires sobre a viúva Fidélia, em meio a uma perspectiva que alcança o nível de exaltação romântica própria de um homem apaixonado que busca em intertextos literários e biográficos comparações que sirvam como base à composição do perfil da

personagem dentro de si. Assim, o nome da personagem torna-se um ponto norteador para o reconhecimento e a decifração da personalidade desta. O narrador-protagonista arquiteta um caminho interpretativo que o permita compreender Fidélia, conforme se observa no registro abaixo:

11 de fevereiro

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 sequer mulher pagã. Terá sido dado à filha do barão, como a forma feminina de Fidélio, em homenagem a Beethoven? Pode ser; mas eu não sei se ele teria dessas inspirações e reminiscências artísticas. Verdade é que o nome da família, que serve ao título nobiliário, Santa-Pia, também não o acho na lista dos canonizados, e a única pessoa que conheço assim chamada, é a de Dante: Ricorditi di me, chi son la Pia.

Parece que já não queremos Anas, nem Marias, Catarina nem Joanas, e vamos entrando em outra onomástica, para variar o aspecto às pessoas. Tudo serão modas neste mundo, exceto as estrelas e eu, que sou o mesmo antigo sujeito, salvo o trabalho das notas diplomáticas, agora nenhum (ASSIS, 2009, pp. 35-36).

Ao questionar-se sobre a origem do nome Fidélia, Aires inicia um processo de analogias intertextuais (KRISTEVA, 1974) a fim de entender a personagem pelo nome escolhido para ela. Dessa forma, tenta explicar o nome de Fidélia, a partir de um jogo de afirmação e negação, expresso no trecho: “Terá sido dado à filha do barão, como a forma feminina de Fidélio, em homenagem a Beethoven? Pode ser; mas eu não sei se ele teria dessas inspirações e reminiscências artísticas”. Após observar que o nome da personagem não está relacionado a nenhuma santa, Aires passa a associá-lo a expressões artísticas como a ópera de Beethoven (1805). Contudo, é derrubada tal correlação. Na ópera, o nome Fidélio, na verdade, refere-se a Leonore, uma mulher que se disfarça de homem para resgatar seu marido Florestan da prisão. Partindo dessa suposição, Aires vincularia o significado do nome Fidélia à lealdade que também se aproxima da etimologia do nome que corresponde à Fidelidade. A intertextualidade expressa nesse trecho mostra o que Allen (2000) considera uma forma intertextual moderna, em que o texto literário se aproxima de outras expressões artísticas.

Todavia, considera que a semelhança entre Fidélia e Leonore é pouco apropriada para a definição da existência de sua amada e busca outras comparações, identificando o sobrenome “Pia” da personagem como alusão ao da personagem dantesca, expressa no verso “Ricorditi di me, che son la Pia”. O verso citado por Aires é uma passagem do Canto V do “Purgatório”, segunda parte da *Divina Comédia* (1979), referente a Pia del Guastelloni, uma viúva que se casa novamente e é assassinada pelo segundo marido sob a acusação de adultério. Aires, ao associar tal intertexto ao nome de Fidélia, imprime à personagem uma carga dramática e melancólica, além de apresentar um sentido contraditório ao significado a que o nome foi vinculado anteriormente. A alusão realizada reflete a teoria de Kristeva (1974) sobre a duplicidade da linguagem literária, em que uma palavra, nesse caso



o nome de Fidélia, não se apresenta como unidade, mas como uma fonte de cruzamentos de vários sentidos, uma vez que “a palavra literária não é um ponto fixo (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.” (1974, p. 62).

No trecho “Parece que já não queremos Anas, nem Marias, Catarina, nem Joanas, e vamos entrando em outra onomástica, para variar o aspecto às pessoas”, pode-se notar que Aires retoma uma sequência de nomes históricos femininos, constantemente escolhidos para nomear meninas possivelmente virtuosas. Há uma certa ironia na própria citação desses nomes, pois, se é certa a teoria de que eles refletem as personalidades de todas as mulheres a quem são associados, cada nomenclatura é limitada a cada figura feminina a que se refere, de modo que passa a carregar características bem particulares: Maria, a virgem; Ana, a mãe; Joana, a mártir; Catarina, a rainha. E Fidélia não parece se identificar com nenhuma delas, tornando-se uma personagem que vai além de uma nomenclatura comum, por conta da sua complexidade segundo os olhos de um homem apaixonado. Essa negação também é um aspecto lírico do texto, além de exaltar a complexidade da personalidade da amada. Ao trazer tal sequência de nomes históricos, estabelece-se no texto uma conexão de plano externo definida por *Mainueneau (1989) como a capacidade do autor em correlacionar áreas distintas no tecido textual.*

No trecho a seguir, Aires demonstra já ter certo conhecimento acerca da vida de Fidélia ao, ironicamente, associar a origem familiar da viúva e do marido ao das famílias Montecchio e Capuleto, presentes no romance shakespeariano *Romeu e Julieta* (1998). O intertexto estabelecido por tal correlação proposta por Aires permite trazer ao registro do dia 14 de janeiro um tom humorístico sobreposto à ironia com que o personagem-autor recompõe as informações recebidas de Rita, como se nota abaixo:

14 de janeiro

A única particularidade da biografia de Fidélia é que o pai e o sogro eram inimigos políticos, chefes de partido na Paraíba do Sul. Inimizade de famílias não tem impedido que moços se amem, mas é preciso ir a Verona ou alhures. E ainda os de Verona dizem comentadores que as famílias de Romeu e de Julieta eram antes amigas e do mesmo partido; também dizem que nunca existiram, salvo na tradição ou somente na cabeça de Shakespeare.

Nos nossos municípios, ao norte, ao sul e ao centro, creio que não há caso algum. Aqui a oposição dos rebentos continua a das raízes, e cada árvore brota de si mesma, sem lançar galhos a outra, e esterilizando-lhe o terreno, se pode. Eu, se fosse capaz de ódio, era assim que odiava; mas eu não odeio nada nem ninguém, — *perdono a tutti*, como na ópera.

Agora, como foi que eles se amaram, — os namorados da Paraíba do Sul, — é o que Rita me não referiu, e seria curioso saber. Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia, — porque o pai do nosso Romeu era advogado na cidade da Paraíba, — é um desses encontros que importaria conhecer para explicar. Rita não entrou nesses pormenores; eu, se



me lembrar, hei de pedir-lhos. Talvez ela os recuse imaginando que começo deveras a morrer pela dama. (ASSIS, 2009, pp. 19-20)

Nesse fragmento, o intertexto com clássico shakespeariano é construído por meio de mais uma paráfrase. Nela, a história de Romeu e Julieta passa a ser referência para a história de Fidélia e Eduardo, devido à coincidência de fatores que envolvem cada uma das histórias. Assim como o casal shakespeariano, os pais de Fidélia e Eduardo também eram inimigos, como relata Aires, ao se referir à biografia da personagem: “o pai e o sogro eram inimigos políticos, chefes de partido na Paraíba do Sul”. Logo, os obstáculos enfrentados, tanto pelo casal Veronese, quanto pelo casal da Paraíba do Sul, são fonte de rivalidade entre as famílias. Mas, do mesmo modo, esse histórico não impede o surgimento do amor em ambos os casais, como aborda o narrador-protagonista: “Inimizade de famílias não tem impedido que moços se amem”. Tais semelhanças entre as histórias dos amantes fazem com que Aires relacione as figuras de Fidélia e Eduardo às de Romeu e Julieta; porém, sem a veia trágica, correlacionando apenas o teor romântico. Permite-se, assim, uma releitura do mito amoroso shakespeariano sob um formato regionalista, isto é, uma revitalização da tradição anterior (CARVALHAL, 2003), como se constata no trecho: “Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia”, em que há a inserção dos personagens de Shakespeare no contexto contemporâneo.

Entre os intertextos utilizados por Machado de Assis em *Memorial de Aires*, os Eclesiastes são os que sintetizam mais a personalidade da obra. A alusão a esse texto bíblico envolve uma reflexão sobre todas as memórias transcritas pelo Conselheiro Aires, estabelecendo uma reflexão filosófica sobre si e a humanidade por meio de um sentimento melancólico:

Tudo é fugaz neste mundo. Se eu não tivesse os olhos adoentados dava-me a compor outro Eclesiastes, à moderna, posto nada deva haver moderno depois daquele livro. Já dizia ele que nada era novo debaixo do sol, e se o não era então, não o foi nem será nunca mais. Tudo é assim contraditório e vago também (ASSIS, 2009, pp.73-74).

O fragmento de Eclesiastes “O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se fará; de modo que nada há de novo debaixo do sol” (E., cap. 1, v. 9, 2008) é o intertexto do trecho do memorial “nada era novo debaixo do sol, e se o não era então, não o foi nem será nunca mais”. Nessa paráfrase, o narrador-protagonista apropria-se desse texto bíblico para refletir sobre a inexistência do novo, criticando a sua associação ao inédito, pois tudo é construído a partir de algo existente (BARTHES, 1988). Dessa forma, Aires sugere que o novo é apenas uma repetição de um produto antigo, com um outro formato. Todavia, o mais relevante nesse jogo de textos é a reflexão existencial levantada pelo narrador. Machado de Assis parafraseia o bíblico para retomar uma temática constante na sua obra: a efemeridade do tempo associada ao pessimismo, como Aires observa as relações humanas e a própria



velhice. A presença do tom melancólico nessa autorreflexão reafirma o discurso lírico que singulariza o intertexto nele empregado.

Logo, fica claro que o plano intertextual em *Memorial de Aires* é construído por meio de uma forma interna e externa com apropriações, citações, paráfrases, alusões e ironia, que são reveladas na narrativa principalmente no modo explícito. Assim, diante dessa análise pode-se perceber que na escrita literária de Machado de Assis, como ressalta Allen (2000) na produção dos grandes autores da literatura, as escolhas jamais são aleatórias ou isoladas, mas estão implicadas em um processo de seleção em que o escritor resolve dialogar no seu espaço textual com a essência de tudo aquilo que é constituído no ambiente narrativo transcrito anteriormente pela tradição literária.

### Considerações finais

É importante observar como os intertextos se tornam um recurso estético de relevância na escrita do *Memorial de Aires*, pois possibilitam a realização do lirismo que sustenta a obra, além de promover um diálogo com as reflexões filosóficas produzidas constantemente pelo Conselheiro Aires. Dessa forma, as citações são revisitadas em um processo de releitura no qual Machado de Assis cria uma nova perspectiva acerca do discurso narrativo e sua composição: a noção de que o texto literário é um ambiente de trocas históricas e culturais, e não de espaços isolados como defendiam os formalistas russos. Portanto, perceber que a análise intertextual vai além da identificação das fontes se faz necessário, tendo em vista que o objetivo de um estudo como esse é a apreensão de como se realiza a intersecção de um texto em outro texto e a forma como essa conexão acontece dentro da composição textual.

Machado por meio do uso da intertextualidade em *Memorial* acaba mostrando que a ideia de originalidade é contraditória e deve ser desconstruída. Com isso, percebe-se que a hermenêutica de um texto não pode ser restrita apenas a uma análise fechada, mas deve ser observada sob todo um universo textual presentificado nos diálogos entre um texto e outros textos. É preciso entender que a ideia de uma escrita pura na literatura não é mais válida na modernidade, visto que todo texto é um mosaico concebido em meio à referência e à influência da tradição clássica literária.

Partindo desse pressuposto, pode-se notar a relevância da intertextualidade na concepção e na recepção não só da produção literária, mas da produção artística em geral. Assim, esse estudo buscou mostrar como a intertextualidade torna-se uma ferramenta estética essencial na escrita do último romance machadiano, e como por meio dela, Machado de Assis apresenta uma memória presente que transita e que é diluída na conversação com outras dimensões artísticas e literárias.



## Referências

- A BÍBLIA. *Eclesiastes*. Trad. João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.
- ASSIS, Machado. *Esau e Jacó*. 5. ed. Santa Catarina: Avenida, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Memorial de Aires*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. São Paulo: Unicamp, 2003.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Realidade e ilusão em Machado de Assis*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. Silvio Meira. Rio de Janeiro: Agir, 1968.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. Perspectiva: São Paulo, 1974.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontos, 1989.
- MEYER, Augusto. O Romance Machadiano. In: BOSI, Alfredo... [et al]. *Machado de Assis- Antologias e estudos*. São Paulo: Ática, 1982.
- SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Trad. Beatriz Viégas Faria, Porto Alegre: L & PM, 1998.
- SHELLEY, Percy Bysshe. *Os poemas completos de Percy Bysshe Shelley*. Trad. Nova Iorque: A Biblioteca Moderna, 1994.

**Artigo recebido em: 20 de janeiro de 2020.**

**Artigo aceito em: 13 de abril de 2020.**