



## REFLEXÕES SOBRE O PERCURSO DA CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL DO SÉCULO XX

### CONSIDERATIONS ABOUT LITERARY CRITICISM IN BRAZIL OF XX CENTURY

Adriana da Costa Teles<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo do presente artigo é discutir alguns aspectos da atividade de crítica literária no Brasil no século XX. Para nossa explanação nos valeremos de considerações acerca de *Memorial de Aires* (1908), último romance de Machado de Assis, cuja fortuna crítica abarca parte expressiva das tendências que predominaram no século em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica literária; teoria da literatura; discurso narrativo.

**ABSTRACT:** The aim of this article is to discuss some aspects of literary criticism in Brazil in XX century. To exemplify our considerations we are going to use critical appreciations to *Memorial de Aires* (1908), Machado de Assis' last novel, whose criticism fortune embrace expressive part of tendencies that predominated in this century.

**KEYWORDS:** Literary criticism, literary theory, narrative discourse.

A crítica literária passou, como sabemos, por profundas mudanças ao longo do século XX. As transformações no enfoque crítico se deram em função de vários aspectos, dentre eles o próprio desenvolvimento da teoria literária que, ao arrolar novos conceitos e reformular sistemas teóricos, foi impulsionando a crítica a adotar também novas formas de abordagem do objeto.

As posturas críticas que predominaram ao longo do século XX, assim como as transformações pelas quais passaram, encontram seus ecos nos trabalhos críticos produzidos, expressão de diferentes maneiras de conceber e lidar com o objeto literário. O leitor que tem contato com livros, artigos e ensaios de diferentes décadas do século XX percebe que aspectos que eram valorizados para a discussão de textos literários deixaram de ser, dando lugar a outros elementos, antes não levados em consideração ou simplesmente ignorados.

*Memorial de Aires*, último romance de Machado de Assis (1908), possui uma fortuna crítica que pode servir de exemplo para ilustrar tal transformação de enfoque. Com datas que vêm desde o início do século XX até os dias de hoje, os estudos nos mostram, mais do que diferentes opiniões sobre a última obra machadiana, um panorama do que era e do que é hoje exercer a

<sup>1</sup> Doutora em Teoria da Literatura pela Unesp/Ibilce de São José do Rio Preto, Professora Colaboradora da Unesp/Ibilce de São José do Rio Preto junto ao Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários, Profa. de Teoria da Literatura da Unilago, São José do Rio Preto, e-mail: [driteles@ig.com.br](mailto:driteles@ig.com.br).



atividade de crítica literária.

## 1. O viés biográfico, impressionista e temático da crítica

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

A crítica biográfica ocupou, por um longo tempo, enorme espaço entre os críticos. Iniciada na França por Sainte-Beuve e exposta em dois artigos intitulados “Chateaubriand julgado por um amigo íntimo” (1862), recebeu tal nome por tentar explicar a obra pela vida de seu autor.

Segundo Carmelo Bonet, o método de Sainte-Beuve foi se delineando melhor com o transcorrer dos anos. Nele, o crítico sustentava que é preciso esquadriñar a vida dos escritores, segui-los na intimidade, observando seus hábitos cotidianos e costumes do dia-a-dia (1969, p. 62). Sainte-Beuve acreditava que, se se pretende penetrar a fundo em uma determinada obra, faz-se necessário conhecer o autor. Muito embora não fosse aplicável à maioria dos escritores antigos pela carência de dados pessoais acerca dos mesmos, o método desenvolvido por Sainte-Beuve foi seguido por muitos críticos de seu tempo e teve seus ecos no século XX.

Há uma questão complexa que envolve a tendência biográfica de abordagem textual e que não pode deixar de ser apontada, que é a relação autor/narrador. Sobre esta questão Brunel (1988, p.94) observa que a crítica confundiu por muito tempo o autor (função social e extralingüística) e o narrador (função puramente lingüística). Em se tratando de textos em que a diferenciação autor/narrador faz-se mais difícil para o leitor ingênuo, como no caso de memórias ou diários íntimos, o que é o caso de *Memorial*, tal método crítico não permite mostrar a distância entre o saber do narrador e a experiência do autor da obra, vistos como uma só criatura.

O texto de Peregrino Júnior, “Vida, Ascensão e Glória de Machado de Assis”, parte do livro *Machado de Assis* (1959), em co-autoria com Cândido Mota Filho, Eugênio Gomes e Aloysio



de Carvalho Filho é um curioso exemplo disso. No capítulo destacado, como o próprio título deixa transparecer, Peregrino Júnior se preocupa em levar ao conhecimento do leitor acontecimentos da vida de Machado começando por seu nascimento e passando por todos os fatos importantes de seu percurso enquanto escritor e homem.

O propósito do crítico não é analisar e discutir especificamente *Memorial de Aires*, mas, como se trata de um ensaio sobre a vida e a obra do escritor brasileiro, citações sobre sua produção literária estão presentes a todo instante, uma vez que a preocupação do crítico é buscar uma correspondência entre a vida e a obra de Machado.

O título do capítulo já evidencia o viés biográfico perseguido por Peregrino Júnior. Há um tom nostálgico que ronda seu discurso, insinuado na própria escolha das palavras “vida, ascensão e glória”, configuradoras de uma concepção que privilegia a trajetória do autor. A vida de Machado se sobrepõe à obra e o crítico dirige seu olhar para esse exterior, essa moldura que cerca o universo textual. E, mais do que a vida, é a visão eufórica com que ela é focalizada: a da escalada para o sucesso. Essas palavras dão à existência de Machado uma conotação um tanto quanto heróica, funcionando como um pré-texto ou micro-texto que nos antecipa, já de saída, o que encontraremos em seu interior: expressões repletas de sentimentalismo e melancolia.

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

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



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

As considerações que Francisco Araújo Santos tece com relação a *Memorial* em seu artigo “A cosmovisão do Cosme velho” (*Letras Hoje*, 1964), também segue tal viés biográfico. Tal “colagem” mimética se casa com o propósito de também fornecer uma visão panorâmica da produção de Machado, remetendo o leitor a outro texto, *Realidade e ilusão em Machado de Assis*, de Aderaldo Castello (1969), para justificar esse percurso que engloba as várias facetas de Machado: jornalista, poeta, cronista, romancista. Seu objetivo não é fazer uma análise ou traçar comentários definitivos sobre *Memorial de Aires*, mas mostrar sua concepção sobre o conjunto literário do autor e, principalmente, sobre suas duas últimas obras: *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*.

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

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

Nas breves palavras que destina ao *Memorial de Aires*, uma vez que não é seu objetivo focar a obra especificamente, Santos faz inúmeras aproximações entre a vida de Machado e sua última obra, esquecendo-se de que se trata de uma narrativa ficcional. Diz, por exemplo, que Aires seria um personagem autobiográfico de Machado e que este retratou a esposa Carolina, “seu amor pessoal já golpeado pela morte” (SANTOS, 1964, p. 93), tanto na figura de D. Carmo, quanto na de Fidélia; a primeira seria Carolina jovem e aquela a dos 35 anos de casamento.



Curioso é que, assim como outros críticos da obra, Francisco Santos cria identidades sem nenhuma mediação e sem hesitar: “Com relação ao Conselheiro Aires do *Memorial* (personagem auto-biográfico) (...)” (1964, p. 93). É como se, para a crítica, a equivalência dessas duas realidades fosse ponto pacífico, um caso resolvido e inquestionável que os parênteses põem em evidência, fechando a questão.

Outras aproximações vida/obra são trazidas pelo autor ao longo do trabalho analítico. Citando o capítulo que mostra o casamento de Fidélia e Tristão, por exemplo, Santos chega a uma conclusão curiosa. Aires nos narra no capítulo em questão que, observando os noivos embarcarem em lua de mel para Petrópolis, reflete: “Já não sou deste mundo, mas não é mau afastar-se a gente da praia com os olhos na gente que fica”. O Autor se vale desse comentário do narrador para mais uma vez ver índices de uma suposta autobiografia machadiana na obra. Segundo ele, “o apelo à biografia de Machado se torna irresistível” neste momento (SANTOS, 1964, p.94), afinal um dia também Machado tinha embarcado a Petrópolis em lua de mel, portanto, uma evidência de que o romancista retratou em Fidélia sua esposa jovem.

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

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



Toda essa concepção acabou gerando e difundindo uma falsa idéia de que cada um pode ler uma obra da maneira que julgar mais conveniente; uma obra teria, assim, inúmeras leituras possíveis, quantas fossem possíveis aos espíritos mais diversos em contato com ela. A leitura de determinada obra pode diferir de outra por questões de gosto pessoal, humor, simpatia ou antipatia por um determinado assunto, autor, etc. Essa crítica recebeu o nome de “impressionismo” na França, nome sugerido por Jules Lamaitre, amigo de Anatole France e defensor fervoroso do movimento.

Para Jules Lamaitre, assim como para grande maioria dos críticos impressionistas da época, o essencial na leitura de uma obra era o prazer da leitura e os “critérios” competentes para se julgar uma obra seriam o sentimento estético e a emoção. A crítica e a literatura viveriam, segundo os impressionistas, da fugacidade e do sentimento individual.

A questão que permeia os críticos que realizaram uma leitura impressionista da última obra machadiana diz respeito a certa ingenuidade no trato com o texto literário, mais do que na adoção consciente da corrente crítica. Para os críticos europeus do século XIX, o impressionismo era um movimento que propunha alguns princípios de leitura discutidos pelos intelectuais da época. Situação diferente parece ter ocorrido no Brasil, onde os estudiosos e críticos literários provavelmente tinham conhecimento do movimento, mas não eram organizados academicamente.

No que diz respeito a *Memorial*, os adeptos dessa corrente mostram-se atraídos pelo suposto apaziguamento de Machado perante a vida e à sociedade. Os críticos acreditaram estarem diante de uma obra de redenção, escrita na tristeza dos últimos anos de vida do autor. É o que podemos perceber por meio das considerações críticas tecidas por Mário Matos em seu artigo intitulado *Memorial de Aires* e publicado originalmente no *Suplemento literário de Minas Gerais*, em 1939.

Ao tecer suas considerações sobre *Memorial*, Matos se vale de uma linguagem sentimentalista, como se quisesse se aproximar ou ficar impregnado do saudosismo que haveria no próprio Machado. O autor se vale de imagens carregadas de nostalgia que parecem ilustrar muito mais a imagem que ele próprio possui da obra do que esta realmente deixa transparecer. Sobre o impulso gerador da feitura do *Memorial*, Matos diz: “Anima-o, no crepúsculo que prenuncia a noite eterna, a saudade da esposa” (1939, p. 273). Do mesmo modo, a fixação pela cidade do Rio de Janeiro também teria despertado impulsos para a escrita, numa relação de total



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935  
 revistatravessias@gmail.com

osmose e mergulho ingênuo, sem a distância necessária para descrevê-la criticamente: “está só. Envolve-o o silêncio daquele recanto amigo da cidade, a solidão desconhecida do mundo”. (MATOS, 1939, p. 273). Ou outro trecho:

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

Conclusões extremamente pessoais permeiam todo o texto: “cansativo e monótono, pêrro e sem perspectiva, *Memorial de Aires* é o diálogo do coração com o espírito” (MATOS, 1939, p. 275) ou “é difícil provocar e manter curiosidade em obra de tal teor, e por isso é o *Memorial* alguma coisa enfadonho” (p. 278).

Linha semelhante é a adotada por Isabel Campos. Seu artigo, “A filosofia de vida na idade senil em *Memorial de Aires*”, publicado na revista *Sedes Sapientiae*, 1958/59, é elaborado até com certo alívio, com o intuito de mostrar o quanto Machado de Assis está, usando as palavras da escritora, “acalmado” e “pacificado” nas suas atitudes perante a vida e as pessoas. Para ilustrar suas opiniões, a estudiosa se vale de exemplos descontextualizados, assim como de uma linguagem nostálgica e sentimentalista, para tirar conclusões um tanto apressadas. Afirmações como “se Carmo fosse uma católica esclarecida, nada a reteria em casa, quando se tratasse de um dever religioso a cumprir” (CAMPOS, 1958/59, p. 221) evidenciam conclusões tiradas a partir de “achismos” e norteadas por uma formação pessoal que tem como ideal esse tipo de comportamento.

No que diz respeito à crítica de cunho temático, por sua vez, destacamos que foi um movimento que gerou fortes polêmicas. A principal causa do ataque a essa vertente é o fato dela se pautar por um conhecimento enciclopédico, apoiado mais em um saber erudito e conteudístico do que em uma análise propriamente textual. Segundo Brunel (1988, p.100-101), a crítica temática foi atacada pela crítica universitária pelo desdém mostrado em relação à erudição, pelos formalistas que, movidos pela noção de literariedade, questionavam a validade das análises genéricas, e pelos marxistas, que cobravam a necessidade de se situar o homem em seu tempo e espaço reais.

Segundo Brunel, a crítica temática fornece ao leitor, em algumas situações, sugestivas



propostas de leitura, que funcionam como fios condutores de análise (1988, p. 101). Sobre esta questão acerca da crítica temática, Leyla Perrone Moisés destaca uma dupla forma do crítico lidar com o tema de uma obra. O tema pode ser considerado pelo crítico como um “formador e modalizador das estruturas da obra” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 105) ou como um ponto de partida ou referente. Segundo ela, o tema tomado da segunda maneira, como um referente, acaba afastando o crítico da obra, que passa a ser vista como algo transparente. Já o outro modo de lidar com a questão permite uma crítica imanente, “na qual o elemento referencial pode ajudar à compreensão da estrutura da obra e seu funcionamento” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 105).

Em *A crítica literária: seus métodos e problemas*, Imbert nos chama a atenção para essa questão. Segundo ele, pensar em temas fora da literatura e procurá-los dentro da obra literária acaba resultando em uma leitura superficial (1987, p. 106). Segundo ele, ainda, o método temático deveria analisar o tema da obra, “não um tema abstrato na obra” (IMBERT, 1987, p.106). Visto dessa forma os temas apareceriam ao longo da ação, em cenas e situações, desdobrados em alegoria em forma de *leitmotiv*.

A busca por “um tema abstrato na obra”, como nos diria Imbert, pode ser exemplificada por meio de um artigo de Delson Ferreira Gonçalves. A presença de duas epígrafes nas páginas que precedem o início de *Memorial de Aires* constitui um dado aparentemente esquecido ou ignorado pelos críticos que se dedicaram ao estudo dessa obra. Esse aspecto é, no entanto, a preocupação de Gonçalves em seu artigo “As Duas Epígrafes do *Memorial de Aires*”, publicado em maio de 1976 pelo *Suplemento Literário* de Minas Gerais.

As epígrafes são duas cantigas trovadorescas, uma de amor e uma de amigo. A cantiga de amor é uma barcarola de autoria de João Zorro e nela o jogral manda arrumar as barcas para navegar em busca de sua amada. A cantiga de amigo é de autoria do rei D. Dinis e nela a mulher diz que tem um encontro marcado com o amado, situação paradigmática desse gênero lírico.

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





TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935  
 revistatravessias@gmail.com

escreve.

A explicação encontrada é curiosa: “É essa a intenção do Conselheiro no seu memorial: lançar barcas novas no mar e navegar em busca da amada. Impossível navegação em busca da vida perdida.” (GONÇALVES, 1976, p.6) A partir dessa conclusão, Gonçalves embarca, ele também, numa maré sentimentalista: “recordar é sofrer” ou “o que passou, passou. Águas passadas não movem moinhos” (GONÇALVES, 1976, p.6).

As duas epígrafes parecem se reduzir ou se transformar, para o crítico, em um resumo da obra. Segundo ele, a presença de Carolina explica todo o *Memorial*, ela é D. Carmo, esposa morta de Machado, ou este teria escrito o livro para recordá-la.

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

Assim a epígrafe tem uma ligação direta com o livro e com a inesquecível D. Carolina (D.Carmo). As barcas novas já estavam no mar, prontas para a grande viagem da eternidade: nem ele, nem ela iriam faltar ao ‘preito que tinham marcado’(GONÇALVES, 1976, p.6).

A leitura denotativa das epígrafes, ao permanecer na camada literal das imagens e significados tomados na sua imediatez e transparência, leva o leitor a conclusões apressadas e aparentemente sem consistência. A preocupação com o que o texto diz e as pré-concepções a respeito da obra geram uma tematização simplificadora, apoiada no genérico, sem que sequer o texto seja examinado mais profundamente.

Destacamos, finalmente, que os limites que separam as três tendências críticas trazidas aqui para discussão são tênues e muitas vezes parecem se confundir. Acreditamos que, mais do que expressar correntes críticas estanques, tais tendências, exemplificadas por meio de comentários críticos acerca do último romance machadiano, demonstram toda uma maneira de conceber e lidar com o estético, configurando tendências predominantes que encontrariam uma ruptura ao longo do século XX.

## 2. Tendências contemporâneas da crítica

A crítica literária assistiu a uma ruptura ao longo do século XX com o aparecimento e



desenvolvimento das ciências humanas e das ciências relativas à linguagem, que desbravaram novos horizontes metodológicos. Certamente o primeiro passo para essa ruptura foi a noção de que a literatura utiliza uma linguagem que se diferencia totalmente de seu uso na comunicação corrente. A distinção entre a função poética da linguagem e a função comunicativa ou referencial abriu caminhos para a exploração dessa singularidade que marca a linguagem como signo artístico. Assim, o referente passou a interessar menos do que o arranjo verbal e recuperou-se o sentido da palavra texto em latim – *tecer*, um sentido que Roland Barthes absorve com paixão intensa: “acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo”, uma textura (BARTHES apud IMBERT, 1987, p. 83).

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

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



chegar a ser uma ciência da literatura” (TODOROV apud IMBERT, 1987, p. 118).

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

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

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

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

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

Antônio Candido destaca que a maneira com que Machado constrói seu texto faz parecer que a música é mero pano de fundo para um ritual de banalidades sociais, estratégia hábil para fazer despontar o seu contrário, uma vez que é a música que ocupa o primeiro plano da cena,



TRAVESSIAS 07 ISSN 1982-5935  
 revistatravessias@gmail.com

fato mais evidente em uma segunda leitura da obra. Segundo ele, ainda, em algumas situações este recurso machadiano deixa um leitor mais atento desconfiado já numa primeira leitura. É o que pode ocorrer no capítulo do dia 31 de agosto quando as evidências de um possível romance entre os jovens parecem tornar-se mais aparentes quando Aires diz:

A execução veio porque falamos também de música, assunto em que a viúva acompanhou o recém-chegado com tal gosto e descrição, que ele acabou pedindo-lhe que tocasse também. Fidélia recusou modestamente, ele insistiu, D. Carmo reforçou o pedido do afilhado, e assim o marido; Fidélia acabou cedendo e tocou um pequeno trecho, uma reminiscência de Schumann. Todos gostamos muito (MACHADO DE ASSIS, 1976, p. 64).

Curioso o comentário de Antônio Candido que vem a seguir. Atento à construção do texto machadiano, o Autor assinala que Aires “renunciou machadianamente ao deleite de parecer esperto e continua (...) ignorando em 31 de agosto o que ocorrerá em 1º de setembro, e sobretudo em 15 de maio do ano seguinte, quando o par já aparece casado” (1959, p. 147). Segundo o Autor, parece estabelecer-se um jogo muito sutil com o leitor, que se encontra frente a frente com uma situação camuflada e, caso desconheça esses requintes machadianos de tessitura do texto literário, acredita estar presenciando um mero encontro social.

Para Antônio Candido, a música serve, em *Memorial*, como uma espécie de segunda linguagem que acompanha o movimento psicológico profundo do texto. Com seu poder de sugestão, introduzindo matizes nostálgicos e com função alusiva, a música parece afinar-se aos propósitos machadianos de despiste, como se invertendo ironicamente os papéis: aquilo que poderia parecer evasivo e sutil, como a própria música sugere, acaba ganhando consistência e materialidade. Ou seja, “só na filigrana esta música sutil se manifesta como elemento central de composição (...)” (CANDIDO, 1959, p. 148). Assim, a paixão entre Fidélia e Tritão, trabalhada na obra apenas como “força germinal”, segundo Antônio Candido, acaba ganhando refinamento graças a um “arabesco simbólico” ou a uma dança que põe em jogo conhecimento e confronto, aparência e essência. O que seria pretexto ou marginal se transforma em núcleo essencial.

Outro interessante exemplo de uma abordagem mais atenta ao texto e, portanto, mais distante de elementos extra-textuais em sua análise é a tecida por José Paulo Paes, em seu artigo “Um Aprendiz de Morto” (*Vozes*, 1976) que, provavelmente, chocaria o leitor acostumado com palavras brandas a respeito do *Memorial de Aires*.

Logo nas primeiras considerações que faz sobre a obra, Paes usa adjetivos pouco suaves



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

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

A análise que o ensaísta desenvolve acerca de *Memorial de Aires* é bastante cuidadosa e atenta a aspectos relativos à construção do discurso machadiano. A consciência da autonomia do texto literário é um dado marcante e primordial na análise desenvolvida por José Paulo Paes, fazendo com que as idéias manifestadas em seu ensaio estejam enraizadas no próprio texto machadiano e não em generalidades subjetivas, além de se constituírem como dados inéditos sobre a obra.

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

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



aparentemente comum e sem atrativos sobre um casal de velhos e seus filhos postiços.

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

### 3. Palavras Finais

Como pudemos comprovar a crítica literária, seus pressupostos e métodos, sofreram profundas alterações ao longo do século XX. Com o aparecimento e desenvolvimento das ciências humanas e o desenvolvimento da noção de função poética da linguagem novos caminhos metodológicos foram desbravados, deixando suas marcas na atividade crítica. Apesar de diferenças internas, as várias tendências que surgiram, como, por exemplo, o formalismo, o new criticism, a fenomenologia alemã, o estruturalismo, etc. parecem ter como pressuposto comum a idéia de autonomia do texto enquanto objeto estético, distanciando-se, portanto, de psicologismos, impressionismos e biografismos característicos da crítica que predominou no século XIX e início do século XX no Brasil, cujos ecos puderam ser encontrados até poucas décadas atrás.

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

Ao buscar aproximações entre vida e obra do autor ou tentar identificar temas em determinado texto, ou ainda, procurar determinados temas no texto (numa relação exógena), tais



posturas para com o objeto literário acabam por revelar certa ingenuidade no trato com o estético. Para essa visada crítica mais tradicional a obra parece ser considerada “produto de” e, conseqüentemente, reflexo de uma realidade anterior e exterior a ela. O pólo inventivo e constitutivo do texto acaba sendo pouco considerado em detrimento de leituras que primam por reflexos planos entre literatura e realidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONET, C. M. **Crítica literária**. Tradução Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
- BRUNEL, P. e outros. **A crítica literária**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CAMPOS, I. F. A filosofia de vida na idade senil em **Memorial de Aires**. *Sedes Sapientie*, São Paulo, v.16, p. 219-229, 1958/1959.
- CÂNDIDO, A. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 1992.
- COELHO, E. P. **Os universos da crítica**. Lisboa: Edições 70, 1982.
- GONÇALVES, D. F. As duas epígrafes do Memorial de Aires. **Suplemento literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p.6, 15 May 1976.
- IMBERT, E. A. **A crítica literária: seus métodos e problemas**. Coimbra: Almedina, 1987.
- MACHADO DE ASSIS, J.A. **Memorial de Aires**. São Paulo: Ática, 1976.
- MATOS, M. **Memorial de Aires**. In: \_\_\_\_\_. Machado de Assis: o homem e a obra os personagens explicam o autor. São Paulo: Ed. Nacional, v. 153. Capítulo 12, p. 273-283, 1939.
- PAES, J.P. Um aprendiz de morto. *Vozes*, Rio de Janeiro, v. 70, n:7, p. 13-28, set. 1977.
- PEREGRINO JÚNIOR. **Vida, ascensão e glória de Machado de Assis**. In: Peregrino Júnior et al. *Machado de Assis*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1959.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Falência da crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SANTOS, Francisco de Araújo. **A cosmovisão do Cosme Velho**. *Letras Hoje*, 17 (01): p. 91-98, 1964.