

## MORTOS E PRESENTES: AS ÚLTIMAS OBRAS DE MACHADO DE ASSIS E INGMAR BERGMAN

"Toda saudade é uma espécie de velhice."  
João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

Inicialmente, a pertinência de uma aproximação entre o último romance do escritor brasileiro Machado de Assis, *Memorial de Aires* (1908), e o último filme do cineasta sueco Ingmar Bergman, *Saraband* (2003), talvez pareça improvável. Com efeito, as diferenças não são poucas. De um lado, um romance escrito nos primeiros anos do século XX, assinado por um autor cuja obra aparecera majoritariamente na segunda metade do século XIX. De outro, um filme produzido e lançado em 2003, único representante deste século XXI de uma filmografia construída quase inteiramente ao longo da segunda metade do século XX. De um lado, um romance escrito num país em cuja tradição literária a flora exuberante e o clima ameno ocuparam sistematicamente um lugar privilegiado, a despeito da revisão de tais tropos empreendida pelo próprio Machado Assis ao longo de sua obra e explicitada no clássico ensaio "Instinto de nacionalidade". De outro lado, o frio e a frieza setentrionais trazidos pela paisagem invernal e a austeridade puritana.

Se um século e um hemisfério de distância já poderiam contribuir o suficiente para a implausibilidade da comparação proposta, talvez igualmente problemático seja o fato de se tratar de manifestações artísticas diversas, isto é, de um livro e um filme. Ou melhor: um livro escrito antes da estruturação de uma indústria cinematográfica que estabelecesse o cinema como forma artística consumida em grande escala; e um filme produzido originalmente para a televisão, este meio audiovisual tão depreciado e em geral tido como o próprio antagonista daquilo que entendemos por "alta cultura". Não deixa de ser curioso, contudo, que o *Memorial* adote o formato do diário, que, como sugere o fictício editor da obra em sua "Advertência", é um gênero que não se pauta pela construção de uma narração seguida;<sup>1</sup> ao passo que *Saraband* segue uma rígida estrutura literária, com um prólogo, capítulos bem definidos e um epílogo.

---

<sup>1</sup> ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1094.

Ainda que muitas outras dissonâncias pudessem ser apontadas, a aproximação entre as duas obras é, como pretendo mostrar, não apenas possível, mas bastante pertinente a uma reflexão acerca tanto dos motivos que as compõem quanto de seu lugar específico no conjunto da obra de seus autores, a partir da delimitação de um determinado clima em comum. Sendo tais reflexões a matéria do presente trabalho, proponho a) delinear pontos de convergência entre as obras em questão; b) compreender tais pontos a partir do conceito de *Stimmung*, tal como desenvolvido por Hans Ulrich Gumbrecht; c) considerando o que se poderia denominar "clima de saudade" nas obras, investigar em que medida ambas dialogam intertextualmente, retomando elementos de obras anteriores de cada autor, visto estarem calcadas numa ideia de velhice em relação ao próprio conjunto de cada obra. Passemos, então, às convergências.

Num âmbito exterior ao texto e ao filme, já sabemos estar lidando com a última obra de cada autor, mas há algo mais: as duas foram realizadas em períodos nos quais ambos enfrentavam a dor da viuvez recente. Ademais, Machado morreria no mesmo ano da publicação do *Memorial*; Bergman, quatro anos depois do lançamento de *Saraband*. Nos dois casos, o luto pelas esposas e a proximidade da própria morte rondam os contextos nos quais as obras foram compostas.<sup>2</sup>

Nesse sentido, e passando diretamente às obras, não é difícil depreender alguns de seus temas dominantes: a velhice, a morte, o luto, enfim, uma percepção retrospectiva da vida embutida no ponto de vista dos narradores. Como afirma o narrador Aires, já na primeira entrada de seu *Memorial*, a respeito dos anos em que passou fora do Brasil e de seu recente retorno ao país, "certamente ainda me lembram coisas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes, mas não morro de saudades por nada. Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei."<sup>3</sup> E lembremos ainda suas palavras que, embora referidas à performance musical alheia, revelam muito da sua postura geral:

---

<sup>2</sup> A esse respeito, consideremos afirmações de Machado como a que se segue, feita em carta dirigida a Joaquim Nabuco em 01/08/1908: "Junte a isto a solidão em que vivo. Depois que minha mulher faleceu soube por algumas amigas dela de uma confidência que ela lhes fazia; dizia-lhes que preferia ver-me morrer primeiro por saber a falta que me faria. A realidade foi talvez maior que ela cuidava; a falta é enorme. Tudo isso me abafa e entristece. Acabei. Uma vez que o livro não desagradou, basta como ponto final." (ASSIS, Machado de. *Obra completa*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1092). Já Bergman afirma, em entrevista incluída no *making of* de *Saraband*, que a base do texto foi o sofrimento pela perda da esposa Ingrid em 1995, e que concebeu o filme "satisfeito com minha percepção da morte" (BERGMAN, Ingmar. *Saraband*. Culver City, CA : Sony Pictures Home Entertainment, 2006).

<sup>3</sup> ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*, cit., p. 1097.

"agora vivo do que ouço aos outros."<sup>4</sup> Tal postura implica que Aires, embora ativo o suficiente para frequentar festas e cultivar amizades, já não se colocará como protagonista ativo de trama alguma. Seu papel se limita a observar e relatar o aqui e o agora – ou, como o mesmo personagem afirmara no romance anterior de Machado, *Esaú e Jacó*: "descobrir e encobrir".<sup>5</sup>

De maneira semelhante, a primeira cena de *Saraband* é vivida por Marianne, protagonista de um dos filmes mais célebres de Bergman, *Cenas de um casamento*, e interpretada por Liv Ullmann, a atriz mais marcante na filmografia do autor – agora um tanto envelhecida e ausente de seus filmes por décadas. Sentada em frente a uma mesa repleta de fotografias antigas e dirigindo-se abertamente ao espectador, a personagem relembra e comenta episódios antigos, para então anunciar uma visita ao ex-marido Johan, o outro protagonista de *Cenas de um casamento* – interpretado pelo também emblemático Erland Josephson, com quem ela não se encontrara nas últimas três décadas. Delineando-se assim um reencontro tão surpreendente quanto desejado pelos espectadores de *Cenas de um casamento*, todos os indícios levam a crer que serão Marianne e Johan, numa possível retomada do relacionamento – bem-sucedida ou não –, os protagonistas da trama. A situação, entretanto, é bastante diversa: Marianne, tal como Aires, mostra-se não mais que observadora da complicada trama em torno de Johan, seu filho de outro casamento, Henrik, a neta, Karin, e a memória dolorosa da falecida esposa de Henrik, Anna. Sentada à mesa da cozinha, cortando cogumelos ou bebendo uísque, Marianne conversa com os demais personagens, observa e, acima de tudo, assume indiretamente o papel de narradora.

De fato, as tramas de que Aires e Marianne se fazem narradores apresentam inúmeras diferenças temáticas. Talvez a mais evidente seja a da ligação incestuosa entre Henrik e Karin, perceptível ao longo do filme e explicitada ao final, que catalisa as tensões inerentes às relações de parentesco que unem todos os personagens para focalizar o absurdo da existência humana. Já no *Memorial*, não havendo laços de

---

<sup>4</sup> Idem, p. 1142.

<sup>5</sup> ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.1070. No ensaio "Uma figura machadiana", Alfredo Bosi explica o procedimento de Aires através da ideia de *atenuação*, na qual o conselheiro diz e desdiz o que vê, deixando "sobrepastos o rosto e a venda. O efeito é sempre o de dupla possibilidade: a salvação do positivo, apesar do negativo, a persistência deste apesar daquele." BOSI, Alfredo. Uma figura machadiana. In: \_\_\_\_\_. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999. p. 131.

parentesco entre todos os personagens – ainda que distintos desejos de parentesco sejam manifestados em diversos momentos –, o que está em questão é não exatamente a implosão da estrutura familiar, mas as formas problemáticas através das quais esta poderia vir ou não a se constituir.

Como narradores, e talvez exatamente por essa razão, Aires e Marianne até certo ponto mapeiam esses movimentos. E o fazem, dentre outras maneiras, ao trazerem à tona o tema do luto, sobretudo o luto dos outros, da dor aparentemente sincera de Fidélia pela morte do marido<sup>6</sup> à de mana Rita pela morte do esposo ou à do casal Aguiar pela partida de Tristão e Fidélia; bem como Johan, Henrik e Karin vivem um sofrimento agudo pela morte de Anna.

Da mesma forma, a orfandade e a "orfandade às avessas"<sup>7</sup> – ou seja, a ausência de filhos – são elementos significativos nas duas tramas e vão além da dor de Karin pela morte de Anna. Decerto, se outro dos pontos destacados na trama do *Memorial* é a falta de filhos imposta ao casal Aguiar, não menos interessante é o fato de que, ainda que o casal Marianne e Johan tenha tido duas filhas, estas simplesmente não aparecem em *Cenas de um casamento* e estão praticamente ausentes de *Saraband* – só vemos de relance a foto da que mora no distante território da Austrália e da outra, Martha, que vive numa instituição para doentes mentais, o que naturalmente a afasta dos pais. Em outras palavras, ainda que existam filhas, estas não assumem tal papel. Na mesma medida, ainda que não existam filhos do casal Aguiar, esses estão presentes na imagem dos "filhos postiços"<sup>8</sup> que são Fidélia e Tristão e que, estabelecendo-se em Portugal ao fim da história, restabelecem também a "orfandade às avessas" dos Aguiares.

Temos, assim, dois narradores que, velhos, debruçam-se sobre as vidas dos que lhes estão próximos. Sob a perspectiva da idade avançada que, segundo o ex-diplomata, "dá o mesmo aspecto às coisas; [sendo que] a infância vê naturalmente verde",<sup>9</sup> desenvolvem-se enredos pautados pela ausência dolorosa de figuras amadas – seja pela

---

<sup>6</sup> Como nota Juracy Assmann Saraiva, as "deficiências de focalização do narrador, [...] [bem como] prováveis desvios de sua interpretação," podem colocar em questão a sinceridade do luto de Fidélia. SARAIVA, Juracy Assmann. *Memorial de Aires: a máscara do verossímil*. In: \_\_\_\_\_. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: EdUSP, 1993. p. 167.

<sup>7</sup> ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*, cit., p. 1200.

<sup>8</sup> Idem, p. 1146.

<sup>9</sup> Idem, p. 1148.

morte, pelo afastamento físico ou psíquico ou pelo simples não nascimento –, vivida não pelos narradores, mas pelos personagens ao seu redor. Àqueles não cabe mais que uma postura antes observadora que sofredora, antes de compreensão que de comoção. Como sustenta José Paulo Paes, "não é o tudo confessional do memorialista de praxe, mas o tudo reticencioso de um ex-diplomata a quem o vezo da profissão sempre levou a guiar 'a conversação de modo que mais ouvisse do que falasse'."<sup>10</sup>

Não por acaso, são Aires e Marianne os responsáveis pelo diário do primeiro e as fotografias da segunda, ou seja, ambos detêm os registros que seriam a própria matéria de um enredo por eles mesmos construído. Tal dinâmica já vinha se desenvolvendo, no caso de Machado de Assis, desde *Esaú e Jacó*, cujo texto seria proveniente do último caderno manuscrito atribuído a Aires, organizado e publicado postumamente. Também o narrador do *Memorial*, bem à maneira machadiana, não hesita em declarar que resumirá eventos, cortará fatos ou postergará sua narração,<sup>11</sup> de modo a lembrar constantemente ao leitor que há ali um texto em progresso. Não nos esqueçamos tampouco do importante papel da "Advertência" à obra, assinada pelo mesmo fictício editor de *Esaú e Jacó*, que, após o lançamento deste último, teria editado as notas de Aires pertencentes aos outros cadernos, para publicar afinal o que se pudesse tirar delas de "uma narração seguida, [...] conservando só o que liga o mesmo assunto."<sup>12</sup> Tal editor assina significativamente como Machado de Assis, procedimento que sem dúvida confere outra dimensão à presença do autor na obra, quer o consideremos como o autor empírico, quer o consideremos uma instância ficcional intermediária entre aquele e os personagens.

Já as intervenções de Marianne como narradora são mais escassas – uma ao início e uma ao fim do filme –, mas nem por isso menos engenhosas. No início, Marianne apresenta o que seriam fotos antigas da antiga família, contextualizando o espectador na história que terá lugar. Ao final do filme, porém, a cena de grande intimidade na qual Marianne e Johan se despem sem que pudesse haver mais alguém

---

<sup>10</sup> PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: \_\_\_\_\_. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 16.

<sup>11</sup> É o que ocorre quando afirma, por exemplo, que só contará "o resto amanhã; também eu estou com sono." (ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*, cit., p. 1147), ou quando conclui que "aí fica, mal resumida, a nossa conversação." (Idem, p. 1184).

<sup>12</sup> Idem, p. 1096.

presente no quarto, ocorrida indiscutivelmente após os tempos idos das fotografias, essa cena torna-se ela mesma fotografia antiga nas mãos de Marianne e, conseqüentemente, compõe parte de suas memórias. Quem então teria tirado essa foto? Tal pergunta é formulada por Maaret Koskinen no ensaio "Out of the past: *Saraband* and the Ingmar Bergman archive", no qual a autora, comparando tal artifício à fotomontagem autorreflexiva e metanarrativa do filme *Persona*, vai mais além ao afirmar que "a fotografia em preto e branco em *Saraband* serve para chamar atenção para si mesma, enquanto imagem atribuível a um terceiro invisível – a saber, a posição narrativa geralmente rotulada com o nome do diretor: 'Bergman'."<sup>13</sup>

Configuram-se, dessa maneira, dois narradores ao mesmo tempo personagens e comentadores isolados das tramas de que participam. Nesses momentos, colocam-se num espaço até certo ponto alheio ao enredo para, munidos de registros escritos ou imagéticos, debruçarem-se sobre os eventos. No caso de Machado, é isso o que Pedro Meira Monteiro classificou, no ensaio "Absence of time: the Counselor's dreams", de "estilo da ausência", característico do moralismo francês, do qual Machado seria um grande tributário. Como coloca Monteiro, "Aires se retira do tumulto do mundo, visitando-o como se não estivesse inteiramente lá, ao menos não com as mesmas paixões e dissimulações dos homens. É esta a suprema dissimulação dos moralistas, uma arma, fina e perigosamente manejada",<sup>14</sup> o que lhe permitiria conveniente e dissimuladamente pôr em evidência ou esconder os fatos narrados. Ainda que a personagem de Marianne se mostre pouco compatível com o estilo cínico e afiado dos moralistas do século XVII – tal papel será magistralmente assumido pela corrosiva ironia de Johan –, o fato é que também ela se põe à parte do "tumulto do mundo" para comentá-lo. E, como vimos, por trás dessa retirada, nos dois casos, estão descobertas e encobertas, tais como músicas de fundo que não silenciassem, as duas figuras-chave de Bergman e Machado de Assis. Ou, nas palavras de Márcia Lígia Guidin em *Armário de vidro*: velhice em Machado de Assis, "o conselheiro Aires, debruçado sobre sua obra, o

---

<sup>13</sup> KOSKINEN, Maaret. Out of the past: *Saraband* and the Ingmar Bergman archive. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *Ingmar Bergman revisited: performance, cinema and the arts*. London; New York: Wallflower, 2008. p. 29. Tradução minha.

<sup>14</sup> MONTEIRO, Pedro Meira. Absence of time: the Counselor's dreams. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Ed.). *The author as plagiarist*. Dartmouth: University of Massachusetts Dartmouth, 2006. p. 367. Tradução minha.

memorial, é uma projeção estética criada por Machado de Assis pela qual o escritor revela para si a própria velhice e reflete sobre ela."<sup>15</sup>

Dito isto, passemos ao que é provavelmente o meio mais seguro de aproximação dos mortos e ausentes: a música. Ou, como colocara Aires: "a eternidade é mais longe, e ela já lá mandou outros pedaços da alma; vantagem grande da música, que fala a mortos e ausentes."<sup>16</sup>

A sarabanda é um dos movimentos da suíte barroca, lento e tenso, dançado aos pares. Não à toa, o filme *Saraband* é inteiramente composto de cenas nas quais apenas dois personagens estão em cena, quase sempre em delicado diálogo.<sup>17</sup> A sarabanda aludida no título é a que integra a "5ª suíte para violoncelo" de Johann Sebastian Bach, repetidamente tocada durante o filme, e que proporciona, como coloca Irving Singer em *Ingmar Bergman, cinematic philosopher*, "um senso de continuidade que liga os sucessivos episódios."<sup>18</sup>

Sendo a sarabanda em geral o quarto movimento da suíte, ela impõe um momento mais detido e reflexivo, em evidente contraste com o movimento anterior, a *courante*, decididamente mais rápida e cheia de dificuldades técnicas. Ou seja, a sarabanda é difícil não em termos estritamente mecânicos, mas sua execução exige uma maturidade e uma compreensão musical bastante desenvolvidas. Ora, não seria esse exatamente tanto o caso tanto de *Saraband* quanto do *Memorial*, obras tecnicamente menos dotadas de malabarismos estilísticos do que outros de seus trabalhos, mas nem por isso menos complexas?

Além disso, é de especial interesse para os propósitos deste trabalho notar que a sarabanda dessa quinta suíte é elemento básico na trilha sonora de uma das obras-

---

<sup>15</sup> GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. p.17.

<sup>16</sup> ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*, cit., p. 1186.

<sup>17</sup> O fato é apontado por Leonardo Mecchi no artigo "Saraband, ou como filmar o infilmável", disponível em <<http://www.revistacinetica.com.br/saraband.htm>> (Acesso em: 16 nov. 2010). Da mesma maneira, Amir Cohen-Shalev nota, no livro *Visions of aging: images of the elderly in film*, que "*Saraband* se movimenta como uma suíte barroca, uma majestosa dança para um ambiente nobre, realizada aos pares, prévia e fixamente organizada." COHEN-SHALEV, Amir. Old age and inter-generational family conflict in Bergman's *Fanny and Alexander* and *Saraband*. In: \_\_\_\_\_. *Visions of aging: images of the elderly in film*. Portland: Sussex Academic Press, 2009. p. 83. Tradução minha.

<sup>18</sup> SINGER, Irving. *Ingmar Bergman: cinematic philosopher*. Cambridge, Mass: MIT, 2007. p. 60. Tradução minha.

primas de Bergman, *Gritos e sussurros* (1973), e que outra sarabanda das suítes para violoncelo de Bach, desta vez a da segunda suíte, está presente no filme *Através de um espelho* (1960), bem como as "Variações Goldberg n. 25" aparecem em *O silêncio* (1963).<sup>19</sup> A opção pela sarabanda da quinta suíte no filme em questão, portanto, estabelece um diálogo com outras obras do autor, aproximando-as, como veremos, no que diz respeito a seus climas ou atmosferas.

Não menos significativa é a presença da música no *Memorial de Aires*. Como o próprio narrador afirma, "a música foi sempre uma das minhas inclinações, e, se não fosse temer o poético e acaso o patético, diria que é hoje uma das saudades".<sup>20</sup> Primeiramente, notemos a entrada do dia 29/05/1888, na qual o personagem relata uma noite passada na casa dos Aguiares, anterior à chegada de Tristão ao Brasil e quando a amizade entre Fidélia e Aires apenas se esboçava. O que este último declara a respeito da moça é que "não vai a teatro, qualquer que seja, nada sabe de dramas nem de óperas; não insisti no assunto. Apenas me servi da segunda parte, a parte lírica, para lhe falar dos seus talentos de pianista, que ouvira gabar muito."<sup>21</sup> Pouco depois, Tristão senta-se ao piano para tocar Mozart, e Fidélia, após certa relutância, quebra anos de jejum ao piano para executar um trecho de Schumann. Ora, não deixa de ser significativo que a personagem, após explicitar sua escassa familiaridade com as salas de concerto próprias à ópera, opte por um autor que, como Schumann, "foi o primeiro dos compositores do século XIX a compor para o piano e a ficar apaixonadamente interessado pelas possibilidades técnicas do instrumento",<sup>22</sup> como coloca Imogen Holst em seu *An ABC of Music*; nem menos interessante é o fato de o piano ser por excelência o instrumento da intimidade dos lares burgueses.

Na opção de Fidélia, portanto, bem como nas inúmeras cenas em que os personagens se sentam ao piano – e na ausência de cenas passadas em teatros –, está sugerido um certo senso de intimidade que transparece em toda a obra e que combina

---

<sup>19</sup> Tais informações podem ser encontradas no site oficial do cineasta: <<http://www.ingmarbergman.se>> (Acesso em: 16 nov. 2010). O texto de apresentação de *O silêncio* informa também que, em fevereiro de 1962, fora divulgado na imprensa que Bergman dedicaria um ano inteiro ao estudo de J.S. Bach.

<sup>20</sup> ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*, cit., p. 1142.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 1123.

<sup>22</sup> HOLST, Imogen. Nineteenth-century music. In: *An ABC of Music*. Oxford: Oxford University Press. p. 2003. p. 150. Tradução minha.

bem com o desejo, imputado por Aires à velhice e ao cansaço, de preferir a intimidade do lar às grandes festas e a qualquer expansividade social. Da mesma forma, cabe ressaltar que Bergman optou por filmar *Saraband* no formato televisivo, que, segundo Koskinen, possui "condições de recepção muito mais íntimas".<sup>23</sup> Vemos, assim, como a televisão, de meio de difusão desprestigiado, passa a uma escolha estética altamente consciente e que, tal como as cenas ao piano no *Memorial*, reforçam a ideia de intimidade e aversão à grandiosidade tão cara ao que veremos ser a *Stimmung* de ambas as obras.

Mesmo assim, não é possível ignorar que, numa ironia tão ao gosto de Machado, os próprios nomes Tristão e Fidélia aludem a personagens emblemáticos do repertório operístico oitocentista. Se o nome de Tristão remete à ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner, Aires especula se o de Fidélia não terá sido uma homenagem, um tanto surpreendente para a época, a *Fidélío*, única ópera de Beethoven.

Ora, em tal contexto, como não remontar, por exemplo, ao capítulo IX de *Dom Casmurro*, intitulado precisamente "A ópera"? Nesse romance, publicado 17 anos antes do *Memorial*, o narrador e protagonista Bento Santiago relata uma conversa com o tenor Marcolini, na qual este lhe teria afirmado que "a vida é uma ópera e uma grande ópera",<sup>24</sup> para em seguida expor a historietta segundo a qual a vida na Terra seria uma ópera cujo libreto Deus assinaria, ao passo que a música seria composta pelo Diabo. Ao planeta caberia a função de palco do teatro. Se a anedota serve de mote para Bentinho se mover do presente da narrativa aos seus anos de infância – nos quais toda a relação com Capitu teria se iniciado e o pano, por assim dizer, teria finalmente se levantado após o prólogo –, de forma semelhante, os sucessos de Tristão e Fidélia, respaldados por seus nomes próprios, não apenas sugerem uma alusão a essa explicação operística do mundo, mas estabelecem, tal como fizera *Saraband* com os outros filmes mencionados, um diálogo de temas e motivos com obras anteriores de Machado.

Começamos a perceber, assim, como a presença de outras obras dos respectivos autores se insinua, em maior ou menor escala, no romance e no filme.

---

<sup>23</sup> KOSKINEN, Maaret. Out of the past: *Saraband* and the Ingmar Bergman archive, cit., p. 20. Tradução minha.

<sup>24</sup> ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 817.

Pensemos melhor a questão, que, devido às limitações de espaço, será muito brevemente abordada.

No que diz respeito a *Memórias póstumas de Brás Cubas*, há um contraponto entre os dois personagens-narradores (Aires e Brás), que, na condição de memorialistas, escrevem bem próximos à fronteira que separa a vida da morte, ainda que cada um esteja de um lado dela. A questão foi bem analisada por Márcia Lígia Guidin no já mencionado *Armário de vidro*, bem como no ensaio "Corrosão e convenção: duas festas machadianas",<sup>25</sup> e em ambos os textos a autora demonstra em detalhes o quão extensos são tais pontos de contato, para concluir que "o Memorial reavalia as Memórias."<sup>26</sup> Igualmente curioso é o "cão falante", uma vez que Aires preferiria "atribuí-lo a algum cão que latisse dentro do meu próprio cérebro",<sup>27</sup> diferentemente do Rubião de *Quincas Borba*, que acreditava estarem o cão e outros animais de fato formulando frases e conselhos. Contudo, as "falas" dos animais confirmam os pensamentos de Aires e Quincas, numa releitura irônica do gênero da fábula, em que as falas dos animais, ao contrário, questionam as ideias dos humanos.<sup>28</sup> Quanto a *Dom Casmurro*, a presença da ópera exposta há pouco se mostra, a meu ver, pertinente como fonte de diálogo. E o que dizer de *Esau e Jacó*, no qual o próprio Aires aparece e é situado, na "Advertência", como o narrador do livro, sendo este mais um dos cadernos dos quais foi retirada a história de *Memorial de Aires*?

Tal como o romance de Machado, *Saraband* traz uma série de referências a outros filmes de seu autor. Já fora dito que Marianne e Johan são os protagonistas de *Cenas de um casamento*, do qual *Saraband* seria uma espécie enviesada de continuação, e vimos como a música funciona como elemento de ligação com filmes como *Gritos e sussurros*, *Através de um espelho* e *O silêncio*. Koskinen mostra ainda outros pontos de contato, como a presença de um portal extremamente semelhante em *Morangos silvestres* (1957), *Fanny e Alexander* (1982) e *Saraband*, ou a recorrência com que o nome Marianne é usado para batizar personagens, não apenas em *Cenas de um*

---

<sup>25</sup> In: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weiss (Orgs.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

<sup>26</sup> Idem, p. 119.

<sup>27</sup> ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*, cit., p. 1153.

<sup>28</sup> Tais ideias foram desenvolvidas em artigo de minha autoria intitulado "Cão que ladra não fala: os animais nos romances machadianos", disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/1190>>.

*casamento*, mas em *Infiel* (2000, escrito por Bergman e dirigido por Liv Ullmann) e *Uma lição de amor* (1954).

Percebemos, portanto, que tanto o romance quanto o filme estão atravessados por uma série de alusões e pequenas recapitulações de obras anteriores de Machado e Bergman. Como observou Márcia Lígia Guidin, "o romance *Memorial de Aires* será, então, uma espécie de posfácio, um monumento petrificado de toda a obra machadiana anterior: gesto e estratégia de preparação para a morte."<sup>29</sup> Tal afirmação, estendida a *Saraband*, resume bem o que aqui coloco. Pois é como se nem Bergman nem Machado hesitassem, por um viés perceptivelmente menos explícito, mais seco e mais alusivo – e nem por isso menos eficiente –, em recuperar certos climas, quase certos toques que, ao longo do tempo, alcançaram os receptores de suas obras. É como se a atmosfera de ambas as obras estivesse de certa maneira atrelada às atmosferas anteriormente criadas, é como se algo faltasse à fruição dessas obras derradeiras se não fosse levado em conta o que as precedeu. É como se, enfim, fossem elas o movimento final de uma suíte, nas quais os motivos e temas presentes nos outros movimentos por vezes se insinuassem.<sup>30</sup> E se proponho entendê-las a partir dessa metáfora musical, não é apenas porque a própria música seja ela mesma um elemento tão fundamental às obras, como vimos, mas porque musical também é a ideia de *Stimmung*<sup>31</sup> desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht.

Relativamente à definição do termo, Gumbrecht afirma que

a primeira tradução oferecida pelos dicionários é "humor" [*mood*], no duplo sentido de, primeiramente, um sentimento tão interior e subjetivo que não pode ser transmitido por conceitos, mas também, e em segundo lugar, no sentido mais objetivo de "clima" [*climate*], como o que às vezes parece nos cercar e nos influenciar como indivíduos ou grupos. No nível lexical, *Stimmung* está relacionado a

---

<sup>29</sup> GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro*, cit., p. 20.

<sup>30</sup> No ensaio "Machado de Assis and his 'Carioca' quintet", Jorge de Sena propôs pensar os romances da maturidade machadiana como um quinteto, uma série de obras interrelacionadas que "mostrariam, num jogo de espelhos, a ambiguidade fundamental da consciência humana". In: SENA, Jorge de; SENA, Isabel de. Machado de Assis and his "Carioca" quintet. In: *Latin American literary review*, v. 14, n. 27, jan. - jun. 1986. Disponível em: <www.jstor.org>. Acesso em: 30 nov. 2010. p. 14. Tradução minha.

<sup>31</sup> Seguindo a postura do próprio autor em traduções de seus escritos sobre o assunto para o inglês e o português, manterei aqui o original em alemão, com o fim de preservar a diversidade de acepções que o termo pode assumir nessa língua e que faz parte da noção gumbrechtiana de *Stimmung*.

*Stimme* ("voz") e ao verbo *stimmen* ("afinar um instrumento" – mas também, por dedução, "estar certo", "estar no lugar certo"). "Afinar um instrumento", como associação, aponta para a experiência de que *Stimmungen* tendem a se desdobrar como um *continuum*, em um espectro de diferenças graduais e nuances que frequentemente colocam provocações produtivas à nossa linguagem descritiva.<sup>32</sup>

Outra noção possível, ainda, seria a de "tempo" em seu sentido meteorológico, mas dessa última acepção não retiremos mais do que um reforço à ideia geral de *Stimmung* como clima, como um *continuum* que, circundando a obra, lhe conferisse uma determinada tonalidade, que afinasse seus elementos num mesmo tom, numa mesma escala.<sup>33</sup>

Tais acepções, bem como toda a genealogia do conceito de *Stimmung*, são aproveitadas por Gumbrecht no âmbito dos estudos literários como potenciais elementos estruturadores de uma ontologia da literatura através dos quais "ler para a *Stimmung* nos torna sensíveis aos modos nos quais os textos, como realidades de significado e como realidades materiais, bem literalmente cercam seus leitores, tanto física quanto emocionalmente."<sup>34</sup> Ou seja, trata-se de pensar os textos artísticos – entre os quais naturalmente incluo o cinema – a partir dessa atmosfera que, permeando-os, coloca problemas que passam ao largo daqueles em geral abordados pelos estudos literários.

Dessa maneira, a tentativa empreendida nestas páginas de identificar certos pontos de contato entre o *Memorial de Aires* e *Saraband* levanta, a meu ver, a hipótese de que, com todas as diferenças espaciais, temporais e midiáticas, ambas transmitem uma mesma espécie de clima, isto é, ambas participam de uma mesma *Stimmung*, de

---

<sup>32</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. Lendo para a *Stimmung*? Sobre a ontologia da literatura hoje. In: Revista Índice, v. 01, n. 01, 2009. Disponível em: < <http://www.revistaindice.com.br> >. Acesso em: 30 nov. 2010. p. 107.

<sup>33</sup> Mais recentemente, em 2010, com a publicação das obras completas de Martin Heidegger pela editora Vittorio Klostermann incluindo o até então inédito manuscrito *Zum Wesen der Sprache und Zur Frage nach der Kunst*,<sup>33</sup> Gumbrecht trouxe à tona a possibilidade de entender a *Stimmung* como uma atmosfera que precede o desvelamento do Ser, semelhante ao estranho clima que se cristaliza apenas alguns minutos antes de um terremoto. Tais observações foram tecidas pelo autor durante o curso "'Mood', 'Clima', 'Stimmung' as an aesthetic dimension: about the ontology of literature today", ministrado na Stanford University entre setembro e dezembro de 2010. Ainda que as ressonâncias heideggerianas sejam evidentes na ideia gumbrechtiana de *Stimmung*, sua exposição e análise nestas páginas seria inviável devido à extensão e aos propósitos deste trabalho.

<sup>34</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. Lendo para a *Stimmung*?, cit., p.108.

acordo com a definição de Gumbrecht. E se, tal como os momentos que antecedem um terremoto, a epígrafe que antecede um ensaio puder trazer pontos essenciais aos seus argumentos, aquelas palavras de Guimarães Rosa – "toda saudade é uma espécie de velhice"<sup>35</sup> – podem mostrar-se aqui bastante esclarecedoras.

Velhice pressupõe experiência, assim como pressupõe tempo vivido. Definir a saudade dentro dos limites da velhice, portanto, é entendê-la como um estado que sucede uma série de eventos vivenciados por aquele que tem saudade. Nesse ponto, a saudade difere da nostalgia, que pode ser experimentada em relação a períodos anteriores ao próprio nascimento. Uma pessoa que vive na virada no século XX para o XXI pode ter nostalgia, por exemplo, do século XIX, mas não pode ter saudade do século XIX. E é precisamente nesse contexto que a afirmação de Guimarães Rosa revela algo sobre a *Stimmung* das obras em questão: essa *Stimmung* está calcada, como vimos, na experiência por parte do leitor/espectador de todo o conjunto de uma obra, presente nas recapitulações e alusões já aqui referidas – algo próximo, portanto, à velhice.

Em ensaio específico sobre o *Memorial*, o próprio Gumbrecht afirma que, nesse romance, "cada afinação<sup>36</sup> é modelada por algo que se encontra na dimensão existencial do passado."<sup>37</sup> A meu ver, contudo, essa "dimensão existencial do passado" é vivida não apenas pelos personagens: a própria experiência do receptor com o conjunto das obras de Machado e Bergman compõe a sua experiência para com esses últimos trabalhos, o que nos leva a considerar *Saraband* e *Memorial de Aires* como obras que se pautam por uma certa "*Stimmung* da saudade".

Por "*Stimmung* da saudade", entendo não exatamente uma temática um tanto escapista, calcada na exposição das memórias e no desejo de voltar ao passado manifestado pelos personagens. Proponho, antes, que tal expressão seja definida como um procedimento narrativo em que um léxico de velhice, perda, solidão e luto por parte dos personagens se integra a uma constante recapitulação de elementos de obras anteriores por parte do leitor/espectador.

---

<sup>35</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 37.

<sup>36</sup> *Attunement*, no original inglês, que corresponde aqui a *Stimmung*.

<sup>37</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. The beautiful form of sadness: Machado de Assis' *Memorial de Aires*. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Ed.). *The author as plagiarist*, cit., p. 315. Tradução minha.

O momento, porém, é o presente: as tramas do romance e do filme se baseiam não em memórias passadas de Aires, do casal Aguiar, de Marianne ou Johan – ainda que tais memórias possam, eventual e rapidamente, vir à tona –, mas sim em situações vividas no presente por gerações mais novas. Na verdade, nenhum dos personagens mais velhos sequer chega a manifestar qualquer vontade de retorno a décadas distantes. Da mesma forma, mesmo tendo em mente os repertórios dos autores, o receptor está lidando especificamente com este romance e este filme, com as questões particulares por eles propostas, bem como com os enredos e personagens por eles apresentados. Contudo, esse presente se configura como presente sem apagar as experiências passadas: nem o livro nem o filme se apresentam como histórias novas e independentes – mesmo que estas venham a se desenvolver –, mas antes se inserem como partes cristalizadas de um contexto maior. Ainda que seu valor absoluto não possa ser ignorado, o valor relativo dificilmente o seria, assim como um movimento de uma suíte barroca, conquanto acabado em si mesmo, dialoga permanentemente com o todo da obra.

Para exemplificar e finalizar estas considerações, tomemos a entrada final no diário de Aires e o último capítulo de *Saraband* – sucedido apenas pelo epílogo para cuja análise, infelizmente, não haverá espaço suficiente. No *Memorial*, após a partida de Fidélia e Tristão para terras lusitanas, quando D. Carmo e Aguiar se viram novamente sem filhos, naturais ou postiços, ou seja, quando se viram novamente sós, nesse momento Aires acrescenta um fragmento sem data no qual, da entrada do saguão da casa dos dois, sem que estes pudessem perceber sua presença, observa-os sentados no jardim, para assim descrevê-los:

Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um para o outro. [...] continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua, vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*, cit., p. 1200.

Nessa magistral conclusão, o que sobressai certamente não é um desejo propriamente amoroso entre Carmo e Aguiar, mas algo como um apoio mútuo, uma interdependência.

Contrastemos com essa cena o capítulo 10 de *Saraband*, em que Johan, vivendo uma intensa angústia no meio da madrugada, vai ao quarto de Marianne e, a seu pedido, os dois se despem e se deitam na mesma cama, sem abraços ou sinais de carinho, mas naquilo que, nas palavras de Cohen-Shalev, "não é uma união sexual, mas um reconhecimento mútuo de sua própria mortalidade."<sup>39</sup>

Notemos que as duas cenas ocorrem num ambiente de isolamento. No âmbito espacial, promovem-no, no caso do filme, o enclausuramento do quarto numa casa deserta, e, no romance, uma quase ausência de companhias no jardim vazio. Já o isolamento temporal talvez seja ainda mais evidente: a última cena do livro pertence a um fragmento sem data, ao passo que o capítulo 10 do filme se passa num ponto indefinido da madrugada. Tais aspectos, por si sós, situam as cenas num ambiente literal e metaforicamente destacado dos demais.

De fato surpreendente, porém, é esse ponto de suspensão ou de pausa que parecem alcançar tais momentos, uma pausa que entretanto só se dá às portas da morte e ao fim de um longo caminho percorrido que transcende as trajetórias individuais dos personagens e se espalha por todas as obras dos autores. Afinal, para o espectador que, ao longo de dezenas de anos e dezenas de filmes, acompanhou nos mais diversos papéis os atores Erland Josephson e Liv Ullmann, a esse espectador acostumado aos corpos jovens e esbeltos dos atores, não deixam de causar espanto as marcas do tempo em seus próprios corpos quando se despem diante da câmera. Nesse momento, sua flacidez e sua corpulência são a própria metonímia das marcas do tempo na obra de Bergman. Pois não importa o quão distintos possam ser esses corpos: a tensão que os acompanha, a força de seus movimentos, a sua presença enfim, tais aspectos realçam não apenas o talento de Josephson e Ullmann sob a direção de Bergman, mas esse ponto próximo a um limite ao qual chegaram as obras do cineasta e dos atores.

---

<sup>39</sup> COHEN-SHALEV, Amir. Old age and inter-generational family conflict in Bergman's *Fanny and Alexander* and *Saraband*, cit., p. 86. Tradução minha.

De maneira bastante semelhante, para o leitor que acompanhou desde as tramas amorosas da primeira fase machadiana aos amores de Brás e Virgília, da ingenuidade de Rubião e do cinismo de Sofia à opacidade de Capitu e ao remoer de Bentinho, ou mesmo à indecisão de Flora diante dos gêmeos voluntariosos, a esse leitor que viveu tantos conflitos, traições e dúvidas, não será difícil espantar-se com esse equilíbrio delicado no qual Carmo e Aguiar se sustentam. Nas palavras de Gumbrecht acerca do livro, "entre um futuro existencial capaz apenas de reter o nada, um presente que se esvaziou e um passado que agora recua desse presente, o tempo parece mover-se com lentidão, como se se aproximasse de uma paralisação."<sup>40</sup> Com efeito, a própria hesitação de Aires entre deixar a casa ou dirigir-se ao casal sugere essa paralisação, e a imagem das portas que ele não consegue cruzar para uma ou outra direção é aqui bastante significativa. Da mesma forma, destaca-se o ambiente do jardim, local em que Fidélia e D. Carmo costumavam dedicar-se com tanta frequência à pintura, e agora já próximo a um congelamento, como se, a partir desse último momento, lhe coubesse não mais a função de palco de novos episódios, mas sim a de repositório de memórias e saudades.

Essas duas cenas, portanto, encerrando duas trajetórias artísticas longas e frutíferas com essa velhice verdadeiramente despida, preparam o que, a partir de então, poderemos ter das obras de Bergman e Machado de Assis: uma visão simultaneamente presente e retrospectiva.

Victoria Saramago Pádua  
Stanford University  
Stanford, Estados Unidos

Victoria Saramago Pádua é doutoranda em Iberian and Latin American Cultures pela Stanford University e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Integrou o corpo editorial da revista *Palimpsesto* (PPG-Letras/UERJ). Publicou artigos e contos em *Revista de Letras/UNESP* e *Revista Letras/UFPR*.

---

<sup>40</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. The beautiful form of sadness: Machado de Assis' *Memorial de Aires*, cit., p. 316. Tradução minha.

Organizou e integrou a antologia *Escritores escritos* (Rio de Janeiro: Flâneur, 2010), e sua última publicação no momento é o conto "EscoBar", na antologia *Je suis favela* (Paris: Anacaona, 2011). E-mail: saramago@stanford.edu