UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL

**A construção do ator da enunciação em romances
com narrador-personagem: a experiência
machadiana em *Memórias póstumas de Brás
Cubas***

Eduardo Calbucci

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Lingüística Geral do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. José Luiz Fiorin

**SÃO PAULO
2007**

*A minha mãe,
minha maior incentivadora,
que começou este trabalho ao meu lado,
mas não pôde vê-lo ficar pronto.*

ÍNDICE

Agradecimentos	5
Resumo	7
Abstract	8
Introdução	9
1. Machado e as <i>Memórias póstumas</i> : o alto do pódio	10
2. Lingüística e Literatura: uma tentativa de conciliação	14
3. Objetivos e métodos: o mapa do percurso	20
Capítulo 1 – Problemas gerais de enunciação	27
1. Uma questão de níveis: alguns fundamentos teóricos	28
2. A enunciação: em busca da precisão conceitual	55
3. Foco narrativo: uma sistematização semiótica	82
4. Estilo e <i>éthos</i> : a apreensão do enunciador	116
Capítulo 2 – As experiências discursivas em <i>Memórias póstumas</i>	128
1. Subversão enunciativa: traços de <i>modernidade</i>	129
2. Simulacro de uma autobiografia: o diálogo de um morto	132
3. Graus enunciativos: outras complexidades à vista	142
4. As ironias de Brás: produtor de umas, alvo de outras	169
5. A questão do destinatário: diálogo e dialogismo	189
6. Contratos enunciativos: Romantismo, Realismo e um algo a mais	212
7. Narrador e enunciador: questões de foco, de erudição e sobre Marcela	230
8. Formulações teóricas de Brás: entre a ciência e a zombaria	249
9. Volubilidade, superficialidade, vaidade, indiferença: autópsia de Brás e de seus pares	259
10. Humanitismo: razão, loucura e egoísmo	276
11. O estilo das <i>Memórias póstumas</i> : uma hipótese de <i>éthos</i> do enunciador	285
Capítulo 3 – De <i>Ressurreição</i> ao <i>Memorial</i> : a confirmação do <i>éthos</i>	306
1. O caráter machadiano: do cinismo ao fim das convenções enunciativas	307
2. A voz machadiana: da delicadeza à mordacidade	385

3. O corpo machadiano: da elegância ao riso sutil	397
Conclusão	404
Bibliografia	421

AGRADECIMENTOS

Ao professor José Luiz Fiorin, com quem eu comecei essa aventura semiótica há quase oito anos e a quem eu aprendi a admirar, como orientador exemplar que foi, intelectual lúcido que é e amigo que sempre será.

À professora Norma Discini de Campos, em cujo curso eu comecei a enxergar os caminhos desta tese e por cujo *éthos*, de voz doce e caráter rigoroso, eu me encantei.

Ao professor e amigo Francisco Platão Savioli, que me mostrou, com exemplos práticos, as vantagens da meritocracia, da transparência e da inteligência coletiva.

Aos muitos professores semioticistas, que em cursos, congressos, comunicações ou conferências contribuíram, talvez sem saber, para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço especialmente a Luiz Augusto de Moraes Tatit, Diana Luz Pessoa de Barros, Claude Zilberberg, Antônio Vicente Seraphim Pietroforte e Ivã Carlos Lopes.

Aos amigos semioticistas, agora todos mestres, meus grandes interlocutores: Eduardo Antonio Lopes, outro obcecado pela enunciação; Luciana Adayr Arruda Migliaccio, que dividiu suas angústias científicas comigo e com quem dividi as minhas; e Paulo César de Carvalho, esse rapaz barroco e antropofágico que lê tudo, entende tudo e ainda tem paciência para ensinar.

A todos os outros professores da equipe de Português do *Anglo* – Cely, Ivan, De Paula, Dácio, Marcílio, Maurício, Aníbal, Paganim, Gustavão, Medina –, que me incentivaram, de alguma forma, a terminar essa jornada.

Aos demais amigos do *Anglo*, que, em conversas despretensiosas sobre ciência, literatura e lingüística, contribuíram para que a pesquisa atingisse este ponto. Agradeço especialmente ao professor Wilson Liberato, outro mestre, pela sua permanente solicitude.

Aos muitos amigos (Fernando, Bia, Samuel, Raquel, Cardy, Play, Thaís, Alexandre, Augusto, Renan – são tantos que esquecer um nome não é descaso do

coração, mas da memória), cuja presença constante fez-me lutar contra o cansaço, as noites em claro e o excesso de trabalho.

Aos meus compadres, Celso e Fernanda, e aos dois anjinhos, Lucas e Júlia, que vieram ao mundo para alegrar meus dias.

Por último, agradeço a toda minha família, pelo apoio incondicional. Obrigado a meus tios Édson e Magui e a minhas primas Érica e Marcela. Obrigado a meu irmão pelos quase trinta anos de convivência ininterrupta, pelas polêmicas intelectuais e pela admiração recíproca e sincera que temos. Obrigado a minha cunhada, que engatinha no mundo das letras, mas que há de aprender o caminho das pedras. E obrigado a Mariana, minha noiva, que soube compreender as dificuldades desse percurso e foi minha tranquilidade, minha paz, meu sossego, minha vida.

RESUMO

Esta tese tem seus objetivos centrados em problemas de enunciação, entre os quais se destacam aqueles que remetem às relações entre enunciação e enunciado, enunciador e narrador, enunciatário e narratário, foco narrativo, *éthos* e estilo. O *corpus* de análise é formado pelos nove romances de Machado de Assis, com atenção especial às *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A abordagem lingüística da obra literária não é tarefa simples, fundamentalmente porque certos textos literários, como os machadianos, apresentam procedimentos discursivos que não são fáceis de ser explicados. Nossa idéia é a de levantar esses problemas de enunciação suscitados pelos romances machadianos – como, por exemplo, a ironia e a delegação de voz – e estudá-los de acordo com os pressupostos da Semiótica de linha francesa e, quando necessário, aproveitando noções de outras teorias do discurso. Dessa maneira, nosso trabalho poderá funcionar como uma “gramática discursiva” das *Memórias póstumas*, o que permitirá tocar em questões que não estão plenamente solucionadas pelos estudos lingüísticos ou literários.

Um objetivo específico da pesquisa é mostrar como se constrói o ator da enunciação em Machado de Assis a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma espécie de sùmula de sua obra, pois esse romance oferece indícios suficientes para sugerir o *éthos* machadiano. Apesar de a apreensão do *éthos* do enunciador depender sempre de uma totalidade de discursos, procuramos comprovar que romances com narrador-personagem, por apresentar marcas textuais que levam à distinção semântica entre a enunciação de 1º grau e a de 2º grau, permitem que se depreendam sinedoquicamente os traços característicos de um ator da enunciação. Ressalve-se que isso não nos dispensou da obrigação de comprovar esse *éthos* com a totalidade da obra do escritor.

Palavras-chave: semiótica; enunciação; Machado de Assis; *éthos*; foco narrativo.

ABSTRACT

This thesis has its goals centered in problems of enunciation, among which are those ones that send to the relations between enunciation and enunciate, enunciator and narrator, enunciatee and narratee, narrative focus, *éthos* and style. Nine novels of Machado de Assis form the corpus of analysis, with special attention to *Brás Cubas' posthumous memoirs* (*Memórias póstumas de Brás Cubas*). The linguistic approach of the literary composition is not an easy task, fundamentally because certain literary texts, as the machadians, feature discursive proceedings, which are not easy to be explained. Our idea is to raise these problems of enunciation suggested by machadian novels such as irony and the delegation of voices – and study them according to the presuppositions of French semiotics and, when necessary, taking advantage of notions of other discourse theories. Thus, our work may function as a “discursive grammar” of *Memórias póstumas*, which will permit touching in questions that are not fully solved by linguistic and literary studies.

A specific purpose of the research is to show how the actor of the enunciation is built in Machado de Assis from *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a kind of summary of his literary work, for this novel offers indications enough to suggest the machadian *éthos*. In spite of the enunciator's *éthos* apprehension always to depend of a totality of discourses, we try to prove that novels with narrator-character allow synedochically that the typical traces of an actor of the enunciation are inferred – once they present textual markers that lead to the semantic distinction between the enunciations of first and second degrees. It should be taken into consideration that this did not exempt us from the obligation of confronting that *éthos* with the totality of the writer's work.

Key words: semiotics; enunciation; Machado de Assis; *éthos*; narrative focus.

Introdução

1. Machado e as *Memórias póstumas*: o alto do pódio

*Eu já havia lido e me apaixonado por sua obra,
especialmente Memórias póstumas de Brás Cubas (...)*

(Harold Bloom, *Gênio: os 100 autores mais
criativos da História da Literatura*)

A História da Literatura, principalmente quando se envolve em explícitos juízos de valor, é repleta de lugares-comuns. É claro que isso pode significar falta de originalidade analítica, de pontos de vista teóricos mais ousados, de novidades críticas. Mas pode-se pensar que alguns desses lugares-comuns podem ter sido institucionalizados justamente por exprimir pontos de vista consensuais, que, ao longo dos anos, foram se mostrando cada vez mais pertinentes e equilibrados. Em outros termos, é como se alguns clichês, em lugar de ter nascido de uma leitura parcial e subjetiva da História da Literatura, fossem a mais pura manifestação do que poderíamos chamar – mesmo que sem rigor epistemológico – de justiça estética.

De fato, seria injustiça não reconhecer a proeminência de certos artistas. Mais do que injustiça, seria leviandade, porque nos privaríamos de tentar dar uma explicação satisfatória – embora jamais definitiva – sobre o fato de certas obras permanecerem vivas por 50, 100, 200, 500, 1000 ou 2000 anos, enquanto outras não valem suas primeiras edições. É certo que muitos textos desses milhares de anos da História da Literatura mereceriam uma sorte melhor e que talvez alguns outros, que tiveram melhor sorte, não a merecessem. Porém, de uma maneira geral, as obras que sobreviveram por tantas e tantas gerações costumam fazer jus a nossa atenção.

No Brasil, embora nossa História da Literatura seja relativamente recente, pois que proporcional à chegada dos europeus à América, também convivemos com certos lugares-comuns, com o nome de certos escritores que, vencendo o crivo implacável do tempo, justificam a popularidade que alcançaram, se não em vendas, ao menos em prestígio intelectual. Um desses nomes é o de Joaquim Maria Machado de Assis.

É, sem dúvida alguma, um clichê reconhecer em Machado a figura mais importante da Literatura no Brasil. E um clichê – diga-se de passagem – veiculado e defendido por estudiosos que se tornaram argumentos de autoridade na hora de abordar valorativamente os escritores do nosso país. No primeiro volume da *Presença da*

Literatura Brasileira, por exemplo, Antonio Candido e José Aderaldo Castello afirmam que Machado representa

o exemplo mais perfeito que temos de equilíbrio entre o homem e o escritor, preenchendo uma vida harmoniosa e fecunda, tanto em termo de relações humanas quanto de criação literária. Durante mais de cinquenta anos, desde os seus primeiros sucessos (...), entregou-se serenamente aos estudos e à atividade de escritor, pautada por uma evolução segura. Resultou daí uma obra definida por uma linha ascendente uniforme, em consonância com a conduta, com o prestígio, o respeito e a admiração de que se fez merecedor (1996, p. 299).

Candido, em seu famoso ensaio “Esquema de Machado de Assis”¹, endossa as palavras da *Presença da Literatura Brasileira*:

Se analisarmos a sua carreira intelectual, verificaremos que foi admirado e apoiado desde cedo, e que aos cinquenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto de uma reverência e uma admiração gerais, que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida, antes e depois dele (1995, p. 18).

Os primeiros historiadores da Literatura Brasileira, com efeito, apresentavam posições críticas semelhantes às de Candido. José Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira*, de 1916, dizia na abertura do seu capítulo sobre o amigo Machado de Assis:

Chegamos agora ao escritor que é a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura, Joaquim Maria Machado de Assis (1916, p. 415).

Ronald de Carvalho, três anos após Veríssimo, publica sua *Pequena História da Literatura Brasileira*. Sobre Machado, ele diz:

¹ Nesse ensaio, Candido lembra que Silvio Romero foi um dos poucos que não entrou nesse coro de elogios a Machado: “Apenas Silvio Romero emitiu uma nota dissonante, não compreendendo nem querendo compreender a sua obra, que escapava à orientação esquemática e maciçamente naturalista do seu espírito” (Candido, 1995, p. 18).

Machado é, sem contestação, sob variados aspectos, o mais significativo dos escritores da língua portuguesa e, especialmente entre nós, ficará como exemplo de descrição, graça de estilo e finura de percepção (1937, p. 317).

Mais recentemente, Alfredo Bosi, em sua *História concisa da Literatura Brasileira*, embora de uma maneira mais contida, é taxativo na hora de definir Machado:

O ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis (1994, p. 193).

São inúmeras as “histórias da literatura” que ajudariam a comprovar a tese de que Machado de Assis é a figura mais importante da Literatura Brasileira de todos os tempos². Até mesmo fora do Brasil, como mostram os trabalhos de Helen Caldwell ou John Gledson, aceita-se essa tese. O célebre crítico Harold Bloom vai mais longe e, em seu livro *Gênio: os 100 autores mais criativos da História da Literatura*, classifica Machado como “o maior literato negro surgido até o presente” e, depois, conclui:

Machado de Assis é uma espécie de milagre, mais uma demonstração de autonomia do gênio literário, quanto a fatores como tempo e lugar, política e religião, e todo o tipo de contextualização que supostamente produz a determinação dos talentos humanos (2003, p. 687-688).

Essa idéia de Bloom é provavelmente a mesma que levou Roberto Schwarz a nomear um dos seus livros sobre Machado com o título de *Um mestre na periferia do capitalismo*.

Poderíamos fazer um inventário de todos os elogios recebidos por Machado ao longo dos anos. E não foram poucos. Mas não é exatamente isso que nos interessa.

Nossa intenção é inicialmente mostrar que essa popularidade e essa credibilidade do “bruxo do Cosme Velho”, para ficar com a belíssima expressão de Drummond, devem-se, entre outros fatores, à competência de manipular as mais variadas estratégias de enunciação. Machado é um mestre do discurso e, por isso, um desafio para o analista,

² Ivan Teixeira, no início de *Apresentação de Machado de Assis*, vai mais longe e escreve: “Machado de Assis é o escritor mais importante da literatura brasileira e talvez o espírito mais lúcido de toda a nossa cultura” (1987, p. 1).

já que não é tarefa fácil explicar os mecanismos enunciativos convocados para produzir os efeitos estéticos que os leitores conhecem tão bem.

De todas as suas obras, aquela que parece congrega o maior número de problemas de enunciação são as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Trata-se de um romance revolucionário, que funcionou como um verdadeiro divisor de águas na carreira machadiana. Bosi, por exemplo, fala de um “salto qualitativo” representado pelo romance (1994, p. 198). Com efeito, as *Memórias póstumas*, pela ironia, pelo narrador morto, pelos jogos verbais e gráficos, pelas digressões, pelas conversas ora ácidas ora amigáveis com o leitor, talvez constituam a experiência estética mais radical da obra machadiana. Em nenhum outro texto – romance, conto, crônica, teatro ou poesia –, Machado procurou ser tão inovador.

A escolha da obra romanesca de Machado – com destaque especial às *Memórias póstumas* – para formar nosso *corpus* de análise deve-se a dois fatores: em primeiro lugar – e seria ingenuidade escondê-lo –, ao gosto pessoal do pesquisador (é, sem dúvida, mais conveniente escrever sobre textos que se admiram e de que se gosta); o segundo é a crença – discutível, mas não de todo indefensável – de que uma análise é tanto mais rentável quanto mais sofisticada é a criação estética. Mesmo lembrando que Greimas analisou semioticamente uma receita de sopa (até mesmo para mostrar, de maneira peremptória, a validade de seu modelo teórico), sabe-se que isso é mais a exceção do que a regra. É mais proveitoso para o analista trabalhar com Guimarães Rosa do que com Humberto de Campos. E não temos aí um problema de julgamento artístico e sim uma questão objetiva: objetos estéticos que condensam sutilezas enunciativas costumam render mais para a análise do que outros que não as condensam. Não seria novidade afirmar que a obra de Machado apresenta essas sutilezas.

De toda a vasta obra do polígrafo Joaquim Maria Machado de Assis, foram seus textos em prosa – principalmente contos e romances – que sempre mereceram maior atenção da crítica e dos leitores. Essa atenção não foi gratuita: muito provavelmente, é nesses dois gêneros que encontramos os pilares do que se convencionou de *estilo machadiano*. Mas é importante destacar que, embora algumas narrativas, como “O alienista”, “Missa do galo”, “A cartomante”, “A causa secreta”, “O segredo do Bonzo”, entre tantas outras, sejam consideradas exemplares, o conto, pelas limitações impostas pelo tamanho, não pode ser tomado como o melhor tipo de manifestação de certos procedimentos de enunciação na obra de Machado, já que muitos desses expedientes só

podem revelar-se em meio à complexidade dos romances. Sobretudo por isso, a pesquisa tratará especificamente dos romances machadianos.

Ao todo Machado escreveu nove romances: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), *Iaiá Garcia* (1878), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).

O centro de nossa análise será – como dissemos – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance que oferece um número enorme de problemas de enunciação e que tomaremos como uma espécie de sùmula da obra machadiana. Em nenhum outro romance, houve tanta ousadia discursiva, tanta inovação narrativa, tanto experimentalismo. Por isso, a pesquisa – sob o argumento de diminuir a extensão do *corpus* de análise e, com isso, permitir uma leitura mais aprofundada de um romance (em lugar de promover uma interpretação periférica de nove narrativas) – concentrar-se-á nas *Memórias póstumas*. Mas, além disso, os outros oito romances também serão mencionados, sobretudo como comprovação de certas generalizações sugeridas a partir das observações de questões enunciativas nas *Memórias póstumas*.

2. Lingüística e Literatura: uma tentativa de conciliação

(...) *um lingüista surdo à função poética da linguagem e um especialista da literatura indiferente aos problemas lingüísticos e ignorante dos métodos lingüísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos.*
(Roman Jakobson, *Lingüística e comunicação*)

Partindo dos conceitos desenvolvidos pela Semiótica de linha francesa e, eventualmente, aproveitando noções de outras teorias do discurso, o grande objetivo deste trabalho será o de levantar e estudar alguns problemas enunciativos suscitados pela análise dos romances machadianos, principalmente aqueles que remetem às relações entre enunciação e enunciado, enunciador e narrador, enunciatário e narratário, foco narrativo, *éthos* e estilo.

Antes de tudo, vale a pena observar que iniciar uma pesquisa que associe os estudos lingüísticos às análises literárias durante muito tempo representou um risco,

afinal, como notou Maingueneau, as relações entre a Lingüística e a Teoria Literária sempre estiveram separadas por um “fosso” (1996, p. 1-3). Isso, de certo modo, explica por que tantos literatos sempre se afastaram do rigor da nomenclatura lingüística, que lhes parecia “aprisionar” o sentido dos textos, como se eles fossem um cadáver que estivesse sendo dissecado, e por que, ao mesmo tempo, alguns lingüistas evitaram a análise dos textos literários, com medo de entrar em um território que não lhes pertencia, como se a análise literária fosse incompatível com a metalinguagem lingüística.

Sem querer entrar, *a priori*, em polêmicas desse tipo, este trabalho pretende analisar os romances de Machado de Assis a partir de uma perspectiva lingüística. Desse modo, procuraremos mostrar que a problemática da enunciação desenvolvida, com base em Benveniste, pelos estudos semióticos é útil e, mais do que isso, adequada para abordar o texto literário, ao mesmo tempo em que procuraremos atestar que o texto literário não estará sendo “aprisionado” ou “reduzido” se for analisado de acordo com a teoria semiótica. Para comprovar que essa tarefa é perfeitamente possível, basta retomar as próprias palavras de Jakobson na epígrafe deste item.

Nos anos 70, quando Greimas organizou a publicação de *Ensaio de semiótica poética*, já havia uma preocupação em estudar, com os instrumentos de Semiótica, o texto literário. O interesse específico pela poesia explicava-se pelo fato de que o discurso literário, por ser

interpretado como uma conotação sociocultural, variável segundo o tempo e o espaço humanos (Greimas, 1975, p. 11),

não poderia ser tomado como “autônomo”, o que dificultaria pensar em uma “teoria geral da literatura” (Greimas, 1975, p. 11). Dessa maneira, o interesse específico pelo “fato poético” – suscitado por Jakobson (1991) – era uma maneira de fugir às limitações da pesquisa semiótica nos anos 70:

Impossibilitada de buscar apoio numa teoria geral dos discursos, a semiótica poética se vê assim compelida a ir forjando pelo caminho seus próprios conceitos operacionais (Greimas, 1975, p. 14).

Essa ausência de uma “teoria geral dos discursos” poderia não comprometer o trabalho com o texto literário se, de fato, houvesse uma teoria consagrada da literatura. Sim, porque nos estudos literários somos obrigados a reconhecer que muitas vezes

há discussões demais sobre questões *não-literárias*, debate demais sobre questões gerais cuja relação com a literatura quase não é evidente, leitura demais de textos psicanalíticos, políticos e filosóficos difíceis (Culler, 1999, p. 11).

Se tomamos o termo *teoria* como

um sistema coerente e relativamente simples de hipóteses (regras) que, de um modo explícito e adequado, “expliquem” (as propriedades de) certo objeto de estudo que tenha um objetivo epistemológico pertinente (Dijk, 1975, p. 210),

nota-se como certas análises literárias ficam em torno do texto, e não no texto, preferindo discutir as ramificações da literatura a enfrentar diretamente o texto literário e, assim, explicitar – de acordo com “critérios da metodologia científica” (Dijk, 1975, p. 210) – seu funcionamento.

A crítica literária – digamos – sociológica, que se debruçou principalmente sobre a análise do romance, é um dos ramos dos estudos literários que, embora se tenha desenvolvido bastante, deixava o trabalho com o texto em segundo plano. Goldmann (1976), por exemplo, tratando da personagem romanesca, fala do conflito que se estabelece entre o herói e o mundo, mostrando que rupturas radicais levam à tragédia ou à poesia lírica, enquanto a ausência de ruptura origina o conto ou a epopéia.

Situado entre esses dois pólos, o romance possui uma natureza dialética na medida em que, precisamente, participa, por um lado, da comunidade fundamental do herói e do mundo que toda forma de épica supõe, e, por outra parte, de sua ruptura insuperável; a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem degradados em relação aos valores autênticos, e a sua oposição decorre da diferença de natureza dessas degradações (Goldmann, 1976, p. 9).

Essas idéias, baseadas em Lukács, colocam o romance como um sistema de significação profundamente dialético, capaz de representar artisticamente as contradições do mundo contemporâneo.

Toda forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma; o caráter de estado de ânimo do mundo assim resultante, a atmosfera envolvendo homens e acontecimentos é determinada pelo perigo que, ameaçando a forma, brota da dissonância não absolutamente resolvida. A dissonância da forma romanesca, a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica, levanta um problema de forma cujo caráter formal é muito mais dissimulado do que o das outras formas artísticas e que, por ser na aparência questão de conteúdo, exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas do que no caso de problemas formais evidentemente puros (Lukács, 2003, p. 71).

A “dissonância metafísica da vida” exige do romancista um constante aperfeiçoamento do seu aparato formal, que deve ser capaz de “penetrar na vida empírica”, isto é, na História. Daí a ligação inevitável entre a crítica sociológica e o marxismo, que

hoje é, com efeito, a referência constante e obrigatória [da crítica sociológica] (...). *Sociocrítica* designará, pois, a leitura do histórico, do social, do ideológico, do cultural, nessa configuração estranha que é o texto: ele não existiria sem a realidade, e a realidade, em última instância, teria existido sem ele (...) (Barbéis, 1997, p. 146).

Essa valorização da “vida empírica”, da “realidade”, “do histórico, do social, do ideológico, do cultural” faz com que o romance seja compreendido menos como uma construção de sentido do que como um retrato estético de um momento da vida burguesa. Assim, mais uma vez, embora haja uma base teórica nos trabalhos da crítica sociológica, não se pode falar em uma “teoria” do *texto literário*.

Não é sem razão que Bakhtin discorda das premissas de Lukács e seus seguidores. Para o russo, o romance foi durante algum tempo vítima de “análises abstratamente ideológicas” e de “considerações superficiais sem sentido algum”

(Bakhtin, 2002, p. 72). Por isso, não seria possível considerá-lo como expressão do materialismo dialético ou histórico, como queriam os sociocríticos. O romance seria, para ele, “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal” (p. 73).

Sempre interessado em desvendar o funcionamento da linguagem literária, Bakhtin considera que o romance não é uma criação moderna, mas “uma das formas históricas da expressão do gênero”, que nega os limites que se lhe impõem e procura incorporar “vozes que estavam fora do sistema” (Fiorin, 2006b, p. 117).

O romance pressupõe uma descentralização semântico-verbal do mundo ideológico, uma certa dispersão da consciência literária que perdeu o meio lingüístico indiscutível e único do pensamento ideológico, que se encontrava entre as línguas sociais nos limites de uma única linguagem (...) (Bakhtin, 2002, p. 164).

É certo que Bakhtin caminhou em direção à construção de uma teoria da literatura, mas não existe em sua obra um momento em que “se encontram todos os conceitos acabados e definidos” (Fiorin, 2006b, p. 5). De qualquer modo, ele é um dos pesquisadores do século XX que procuraram desenvolver, de alguma maneira, uma teoria do texto literário.

Outros trabalhos que costumam ser empregados nas análises de romances também não chegam a formalizar – com o rigor que se espera – uma teoria acabada e definida. No início de *Aspectos do romance*, por exemplo, Forster trata do texto literário empregando a linguagem figurada:

(...) o romance é uma massa formidável e tão amorfa que não possui sequer uma montanha a ser escalada, nem Parnaso ou Hélicon, nem mesmo um Pisga. Especificando: é uma das áreas mais úmidas da literatura – irrigada por uma centena de riachos, degenerando-se ocasionalmente num pântano (1999, p. 9).

Essa passagem reafirma a complexidade que envolve a análise de um romance, mas está longe de adotar uma postura metodológica consistente.

Outro exemplo desse fenômeno está no *ABC da literatura* de Pound, em que a definição de literatura como “linguagem carregada de significado” (2001, p. 32) não ajuda a mostrar como se produz esse significado. Ao dividir os escritores em seis grupos

(“inventores”, “mestres”, “diluidores”, “bons escritores sem qualidades salientes”, “beletristas” e “lançadores de modas” [p. 42]), Pound acaba contribuindo mais para o julgamento crítico do que para a análise textual, numa postura que é muito comum nos estudos literários.

Não é nossa intenção condenar os trabalhos de Lukács, Forster ou Pound. Eles têm inestimável valor. O problema é que eles não chegam a estabelecer uma teoria da literatura que parta do texto e tente desvendar como se produz o sentido no universo literário. Ora, é exatamente por isso – pela produção do sentido – que a Semiótica se interessa. Se, nos anos 70, a inexistência de uma “teoria geral dos discursos” (Greimas, 1975, p. 14) praticamente impedia uma análise semiótica da literatura, atualmente já temos um aparato teórico capaz de dar conta de muitos aspectos da complexidade do texto literário.

Dessa forma, a análise semiótica do texto literário não pretende rivalizar com os estudos literários. Nossa intenção é apenas mostrar que não deveria haver aquele fosso de que falava Maingueneau e que a Lingüística pode, sim, ajudar a desvendar alguns dos mistérios da literatura.

A obra *Métodos críticos para a análise literária* (Bergez et alii, 1997) mostra como o texto literário tem sido abordado de diferentes formas e como elas não são excludentes. Há cinco capítulos: um para a crítica genética, um para a crítica psicanalítica, um para a crítica temática, um para a sociocrítica e um para a crítica textual. Neste último, Valency faz uma compilação de idéias de Greimas, Benveniste, Bakhtin, Ducrot, Barthes, Todorov, Maingueneau e Genette, entre outros, para mostrar como – desde a análise estrutural das narrativas até as problemáticas da enunciação – a pesquisa lingüística foi oferecendo cada vez mais subsídios para decifrar o texto literário, explicitando-lhe o funcionamento. Valency, em seu trabalho, desenvolve uma idéia de Genette, para quem a

crítica talvez não tenha nada a fazer, não possa fazer nada, enquanto ela não tenha decidido – com tudo o que essa decisão implica – considerar toda obra ou toda parte de obra literária como um *texto*, quer dizer como um tecido de figuras onde o tempo (ou, como se diz, a vida) do escritor que escreve e o do leitor que lê se juntam e se misturam em meio às contradições da página e do volume (1969, p. 17).

Essa preocupação com o *texto* confirma a impressão, presente em Culler, de que há “discussões demais sobre questões *não-literárias*” nas análises literárias. A proposta de Genette corrobora o ponto de vista semiótico de que toda análise deve partir do texto, e não de qualquer tipo de elemento exterior ao enunciado. Bertrand explica com propriedade esse ponto de vista:

Nosso método consiste pois, inicialmente, em nos atermos ao texto propriamente dito, em reconhecer sua autonomia relativa de objeto significante. Ele considera o texto como um “todo de significação” que produz em si mesmo, ao menos parcialmente, as condições contextuais de sua leitura. Uma das propriedades sempre reconhecidas no texto dito “literário” é que (...) ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu “código semântico”: ele integra assim, atualizado por seu leitor e independente das intenções de seu autor, as condições suficientes para sua legibilidade (2003, p. 23).

Haveria então, para Bertrand, quatro dimensões (a “narrativa”, a “passional”, a “figurativa” e a “enunciativa”) que “se articulam de maneira específica” no texto literário (2003, p. 27).

Nesta tese, haverá uma preocupação maior – e não poderia ser diferente, de acordo com nossos objetivos – com a dimensão enunciativa dos textos literários. Quem sabe assim, contribuímos para diminuir o fosso a que Maingueneau se referia...

3. Objetivos e métodos: o mapa do percurso

*Antes de iniciar este livro, imaginei
construí-lo pela divisão do trabalho.
(Graciliano Ramos, São Bernardo)*

É certo que, ao abordar linguisticamente a obra literária, encontramos algumas dificuldades. Talvez a maior delas resida no fato de que alguns textos literários apresentam procedimentos discursivos que não são fáceis de ser explicados. É justamente por esses mecanismos discursivos complexos que este trabalho irá se interessar.

Um desses procedimentos que discutiremos é a ironia, conceito que muitas vezes, na crítica machadiana, é empregado de modo mais amplo do que sua própria definição sustenta. Essa discussão sobre a ironia, por exemplo, suscitará outros problemas, mais complexos, e será o ponto de partida para delimitar qual é o raio de atuação do narrador e do enunciador nos romances machadianos, até porque, algumas vezes, por metalepses, quem parece falar no texto machadiano é o enunciador, e não o narrador. Proporemos então uma reclassificação de narradores e enunciadores que, levando em conta os inúmeros trabalhos que já se debruçaram sobre o problema do foco narrativo, possa servir para – é nossa pretensão – compreender melhor essas instâncias actanciais enunciativas e, assim, permitir que os estudos lingüísticos contribuam, de fato, para decifrar alguns dos enigmas enunciativos propostos por Machado de Assis.

O caso da ironia e o problema da delegação de voz são apenas dois dos problemas de enunciação sugeridos pelos romances machadianos. Nossa intenção é levantar e estudar mais alguns deles. Nosso trabalho também poderá funcionar como uma “gramática discursiva” das *Memórias póstumas*, mostrando que essa narrativa possui traços inovadores na Literatura Brasileira não só de natureza histórica ou conteudística, mas também de natureza lingüística.

Um exemplo disso seria o romance, ao mesmo tempo, teorizar e exemplificar suas estratégias enunciativas, pois o narrador-enunciador não se priva de comentar os meios pelos quais está sendo construído o discurso nas passagens metalingüísticas na obra. Outro elemento complicador está no fato de *Memórias póstumas* funcionar como o simulacro de uma autobiografia. Desde a dedicatória aos vermes decompositores e a advertência do romance, supostamente compostas por Brás Cubas, é como se o autor da obra fosse, de fato, alguém que não Machado de Assis. É evidente que se trata de um jogo de cena, por meio da qual o sujeito da enunciação apresenta Brás Cubas não apenas como narrador da obra, mas também como seu enunciador.

Se realmente tomássemos Brás Cubas como enunciador da obra (e há indícios que poderiam justificar essa idéia), *Memórias póstumas* acabaria cometendo uma incoerência, já que Brás demonstra durante toda a narrativa uma erudição (por meio de citações de escritores e filósofos renomados da tradição ocidental) incompatível com seu caráter volúvel e seus conhecimentos superficiais. Essa presumível incoerência já foi apontada por vários estudiosos em relação, por exemplo, a *São Bernardo*, romance de Graciliano Ramos em que o protagonista Paulo Honório, embora se reconheça um “bruto”, vale-se de registros lingüísticos que parecem não se coadunar com a idéia de

brutalidade. Na verdade, como veremos, é bastante discutível se, nas obras em que o narrador assume também a posição de ator do enunciado, sua linguagem (tanto no nível da variedade empregada quanto no das referências interdiscursivas e intertextuais) deve ser adequada a seu suposto padrão cultural.

Todas essas questões, que serão discutidas ao longo dos três próximos capítulos, e muitas outras de que também trataremos foram levantadas a partir de uma leitura sistemática da obra machadiana, com atenção especial às *Memórias póstumas*, para que fosse possível apreender os problemas enunciativos mais recorrentes em seus textos, dando atenção, principalmente, àqueles que não estão plenamente solucionados pelos estudos lingüísticos ou literários.

Um objetivo específico desta tese é discutir as questões ligadas ao conceito de estilo, mostrando como se constrói o ator da enunciação em Machado de Assis. É consenso teórico que a semantização do enunciador só se dá a partir de uma totalidade de discursos. Mas como acreditamos que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* possam funcionar como uma espécie de sùmula da obra machadiana, há a hipótese de que apenas esse romance possa oferecer indícios suficientes para identificar o *éthos* machadiano. Dessa forma, a análise da complexidade discursiva das *Memórias póstumas* nos levaria ao enunciador.

Uma rápida síntese do que trataremos em cada um dos três capítulos desta tese ajudará a precisar nossos objetivos e nossa metodologia de trabalho.

Capítulo 1

Esse capítulo tem como objetivo apresentar os pressupostos teóricos da pesquisa.

O primeiro item será dedicado ao problema dos níveis enunciativos e abordará as relações entre enunciador e enunciatário, entre narrador e narratário e, quando necessário, entre interlocutor e interlocutário, o que implicará diferenciar continuamente actantes do enunciado e actantes da enunciação. Desses três níveis enunciativos, o primeiro – por ser pressuposto – será analisado mais detidamente, principalmente no que diz respeito ao estatuto do enunciador, que será visto como resultado de coerções históricas. Na análise dos níveis enunciativos, aproveitaremos também a noção genettiana de diegese.

Em relação ao segundo nível, começaremos uma discussão a respeito do narrador e de suas funções discursivas. Não se pode imaginar que a única função do

narrador é “falar”, pois sempre há um ponto de vista a partir do qual se fala. Assim, além de discutir *quem* fala nos textos, é necessário tocar no problema de *quem* observa e de *quem* age na narrativa, ou seja, delimitar como se relacionam observadores, atores do enunciado e atores da enunciação. Dessa maneira, podemos concluir quais são os efeitos de sentido produzidos pelas múltiplas configurações discursivas.

O segundo item fará, inicialmente, um inventário de algumas abordagens do conceito de enunciação. Em seguida, retomaremos o problema dos níveis enunciativos, para tratar de suas respectivas enunciações, apontando questões de sintaxe discursiva e, principalmente, de semântica discursiva. A noção de ironia será então utilizada para mostrar a importância teórica de diferenciarmos as enunciações de 1º, 2º e 3º grau.

O terceiro item retoma os três “quem” do primeiro item por meio de uma discussão sobre foco narrativo, dando exemplos de como as posições de narrador, observador e ator do enunciado podem articular-se. Partindo da conhecida sistematização de Friedman e aproveitando as noções de onisciência (em Barros) e focalização (em Genette e Fiorin), procuraremos fazer uma taxinomia dos tipos de narrador, adotando uma perspectiva semiótica.

O último item do primeiro capítulo interessa-se pelas noções de *éthos* e estilo, já semiotizadas por Discini. Trataremos do efeito de individuação que subjaz a um conjunto de discursos e que delimita o ator da enunciação.

Como o segundo e o terceiro capítulo da tese concentrarão seus exemplos na obra machadiana, optamos – para evitar as repetições e mostrar o alcance das teorias aqui apresentadas – por extrair os exemplos do primeiro capítulo de outras obras célebres da literatura universal, fundamentalmente do século XX.

Capítulo 2

O segundo capítulo consistirá na análise, com base nos pressupostos do capítulo anterior, de muitos dos elementos inovadores – do ponto de vista discursivo – presentes em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

O primeiro item define o romance como subversivo. Isso ocorre, como se verá ao longo de todo o capítulo, devido às complexas relações que se estabelecem entre enunciação e enunciado, entre enunciador e narrador, entre enunciatário e narratário, que tornam sutis e requintadas as semelhanças e diferenças entre o primeiro e o segundo nível enunciativo.

O segundo item apresenta o romance como simulacro de uma autobiografia, destacando a vinculação de Machado à literatura carnavalizada, à sátira menipéia, à tradição luciânica.

No terceiro item, retomando a questão dos níveis enunciativos, falaremos sobre as distinções entre a narrativa e os comentários à narrativa, entre a fábula e trama, mostrando como enunciação e enunciado se articulam nas *Memórias póstumas*. Além disso, trataremos do problema das digressões machadianas. De alguma maneira, todos os elementos desse item confirmam a dimensão metaenunciativa do romance, o que exemplificaremos ampliando o conceito de modalidade autonímica.

O quarto item volta a falar da ironia e dos níveis enunciativos, distinguindo as ironias produzidas pelo narrador das que o atingem. Eis um dos momentos da tese em que é possível notar uma forte dissensão semântica entre enunciação e enunciado.

O quinto item traz a discussão para a posição do destinatário, analisando o papel do narratário na obra e dos pseudonarratários instalados por meio de insistentes apóstrofes. Falaremos da ligação de Machado com os gêneros folhetinescos, da função de direção, das marcas de oralidade no enunciado e, principalmente, do caráter dialógico presente nas *Memórias póstumas*.

No sexto item, aproveitando a proposta teórica de Fiorin sobre os contratos enunciativos e incorporando as definições clássicas de Realismo e Romantismo, mostraremos como o romance nega as interpretações objetivantes e subjetivantes da realidade, ao mesmo tempo em que satiriza os exageros românticos.

O sétimo item é dedicado às manifestações de erudição de Brás por meio das excessivas referências históricas, literárias, mitológicas e filosóficas, que pertencem à instância da enunciação de 1º grau, e não à de 2º. Abordaremos ainda algumas questões associadas ao foco narrativo, às citações truncadas e ao discurso indireto livre.

O oitavo item aborda as formulações teóricas de Brás e seu caráter pseudocientífico. A idéia é, recuperando o conceito de modalidade autonímica, mostrar que essas formulações servem ora para figurativizar o próprio estilo enunciativo, ora para justificar ações dos atores; daí que elas sejam decisivas para mapear a enunciação do texto.

No nono item, Brás é apresentado, à semelhança dos demais membros de nossas elites imperiais, como um sujeito cujo comportamento é marcado pela volubilidade, pela vaidade, pela superficialidade e pela indiferença. Aqui, ficará clara a vinculação do

romance à tradição menipéia, uma vez que a postura narrativa de Brás é caracterizada pela inconclusividade e pelo inacabamento.

O décimo item retoma a filosofia humanista, já mencionada no item sobre ironia, para tomá-la como uma tentativa de legitimação da busca desenfreada pelo prazer, o que, por um lado, funciona como sátira aos cientificismos naturalistas e, por outro, reforça o caráter interesseiro e egoísta de Brás.

Após essa longa análise do mais conhecido romance machadiano, o último item deste segundo capítulo pretende levantar as características do ator da enunciação a partir das *Memórias póstumas*. É claro que, no caso de Machado de Assis, assim como na obra de qualquer outro literato, para delimitar seu estilo e precisar as características de seu enunciador, é necessário recorrer a outros textos, sem os quais não se tem uma totalidade de discursos.

Ocorre que nossa tese é justamente a de que *Memórias póstumas* parece ser, em sua complexidade, uma espécie de súplica da obra machadiana, de modo que, por meio dessa obra, reconstruir-se-ia sinodoicamente o ator da enunciação “Machado de Assis”. Dessa forma, procuraremos delimitar o estilo machadiano a partir de um único romance.

Nesse item, desenvolveremos uma hipótese de *éthos* do enunciador, partindo dos três elementos – caráter, voz e corpo – que o definem, de acordo com Maingueneau. Um elemento que será central para essa hipótese é o cinismo do enunciador, que se combina com a indiferença do narrador e a ambição desmedida dos demais atores do enunciado.

Capítulo 3

Não adiantaria sugerir um *éthos* a partir das *Memórias póstumas* se não pudéssemos comprová-lo em outros textos que constituem a totalidade discursiva produzida por Machado. Dessa maneira, no terceiro capítulo da tese, nosso objetivo será o de mostrar que o enunciador machadiano, depreendido da análise das *Memórias póstumas*, está presente nos seus outros oito romances.

Haverá três itens nesse capítulo: um para o caráter, um para a voz e um para o corpo. Cada uma das características apontadas no último item do segundo capítulo será retomada e, com exemplos extraídos dos demais romances de Machado de Assis, confirmada por uma totalidade de discursos. Assim, poderemos, de fato, concluir que *Memórias póstumas de Brás Cubas* consiste numa súplica da obra machadiana.

Base teórica

A base teórica da pesquisa será – como já apontamos – a Semiótica, com eventuais incursões em outras teorias do discurso: tomaremos como referência bibliográfica as obras de Algirdas Julien Greimas, que estabeleceram os primeiros paradigmas semióticos, bem como as de Joseph Courtés, Jacques Fontanille e Claude Zilberberg. A pesquisa também recorrerá aos estudos discursivos de José Luiz Fiorin, Norma Discini de Campos, Diana Luz Pessoa de Barros, Dominique Maingueneau, Gérard Genette, Denis Bertrand, Jacqueline Authier-Revuz, Catherine Kerbrat-Orecchioni e Luiz Tatit, às teorias da enunciação propostas por Emile Benveniste e Roman Jakobson, às obras “polifônicas” de Mikhail Bakhtin, Umberto Eco e Roland Barthes. Além disso, procuraremos, dentro do possível, aproveitar sugestões de trabalhos da Teoria Literária, principalmente daqueles que, ao analisar as obras de Machado, já abordaram – ainda que de uma maneira não sistemática – problemas de enunciação em Machado, como ocorre em obras de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, John Gledson, Harold Bloom, José Aderaldo Castello, Ivan Teixeira e Massaud Moisés.

Considerando que nossa perspectiva de análise é textual, durante toda a tese procuraremos justificar nossas observações teóricas com exemplos, com citações extraídas das obras analisadas³. O que poderia ser uma falha do trabalho – o excesso de citações literárias – é, na verdade, fidelidade ao modelo, afinal, como sugeriu Greimas, *EXTRA TEXTVM NVLLA SALVS*.

³ No caso de Machado, usamos as edições da Editora Garnier. Quando houve dúvidas no estabelecimento do texto, cotejamo-las com a edição da Nova Aguilar.

Capítulo 1:

Problemas

gerais

de enunciação

1. Uma questão de níveis: alguns fundamentos teóricos

(...) uma teoria semiótica geral está destinada a topar limites ou “umbrais”.

Alguns desses limites serão estabelecidos por uma espécie de acordo transitório, outros serão determinados pelo próprio objeto da disciplina.

(Umberto Eco, Tratado Geral de Semiótica)

No *Curso de lingüística geral*, Saussure dizia que uma das constantes tarefas da Lingüística seria a de “delimitar-se e definir-se a si própria” (1993, p. 13). Isso porque o fazer científico, de fato, coloca-nos repetidamente diante do problema dos limites, das fronteiras, dos contornos, dos perímetros, dos “umbrais” de qualquer teoria. É por isso que o alcance de uma disciplina é relativo, é variável, e seus objetos de estudo podem alterar-se ao longo do tempo.

Com a Semiótica não é diferente. Embora, desde o final dos anos 60, desde *Semântica estrutural*, haja – nesse ramo dos trabalhos lingüísticos – o princípio norteador de que a Semiótica se interessa pela produção do significado, tomando o sentido como algo que pode ser apreendido por um método, e não pela mera intuição, os semioticistas estão constantemente desenvolvendo as noções teóricas greimasianas, aumentando-lhes o raio de alcance, determinando-lhes novos “umbrais”, fazendo com que a Semiótica se (re)delimite e (re)defina a si própria continuamente.

Esse processo, inerente – repita-se – ao trabalho científico, por um lado, garante o pleno desenvolvimento dos modelos teóricos, que se ajustam cada vez mais às necessidades impostas pelos objetos de análise, mas, por outro, obriga-nos a trabalhar com uma teoria que nunca é definitiva, pois parece estar à espera de um acabamento, de um aperfeiçoamento, que nunca vem completamente. Fazer ciência é, de certo modo, conviver, com essa contradição insolúvel.

Pode-se levar essa discussão sobre as contradições da ciência para um dos assuntos mais relevantes desta tese: o problema dos níveis enunciativos. Para começar, tratemos do problema dos *níveis* na Semiótica.

O percurso gerativo de sentido propõe um método de estudar textos, em que se concebe um “caminho” que vai das estruturas elementares de significação para suas manifestações discursivas. Desse modo, a “estrutura profunda” do texto vai sendo concretizada, particularizada, complexificada: primeiro ela é narrativizada e, depois,

discursivizada. Ao tomar contato com um texto pronto, portanto, está-se diante de um jogo de significação que pressupõe estágios anteriores: os sentidos foram concebidos antes de se projetar sobre o enunciado. Esses três estágios do percurso (o fundamental, o narrativo e o discursivo), que se convertem nesta progressão

fundamental → narrativo → discursivo,

mas são apreendidos nesta outra

discursivo → narrativo → fundamental,

são chamados níveis, entendidos como

um plano horizontal que pressupõe a existência de outro plano que lhe é paralelo. Trata-se de um semema figurativo abstrato que serve de conceito operatório em lingüística e que se identifica, em geral, no uso corrente, com outras denominações vizinhas, tais como plano, patamar, dimensão, instância, eixo, estrato, camada, etc (Greimas & Courtés, 1983, p. 305).

A noção de nível, bastante presente nos estudos de Benveniste e Hjelmslev, “entra na definição da pertinência semiótica” (Greimas & Courtés, 1983, p. 305), na medida em que, para apreender os sentidos de um texto, é necessário precisar quais os níveis de análise serão convocados no processo de interpretação.

Além disso, é imprescindível destacar que, na consideração desses níveis, pressupõe-se uma hierarquia. Mas faça-se a ressalva de que

qualquer conotação eufórica ou disfórica que aí se acrescentar será de ordem metafísica ou ideológica e, como tal, não pertinente em semiótica (Greimas & Courtés, 1983, p. 305).

Por isso, não se pode dizer, por exemplo, que o nível discursivo, por ser mais complexo e mais concreto do que os níveis fundamental e narrativo, é mais importante do que estes. Não há, entre os níveis, relações de importância, de valor, pois, no

percurso gerativo de sentido, eles foram definidos como categorias estruturais do processo de significação, sem nenhuma axiologização prévia.

O estudo do nível fundamental, nos últimos anos, concentrou-se cada vez mais em determinar de onde provém o sentido, desde a análise das precondições tensivo-fóricas para seu estabelecimento até as primeiras projeções de valores sobre os elementos constituintes dos quadrados semióticos.

O estudo do nível narrativo – merecedor nos anos 80 de grande atenção dos pesquisadores, que foram capazes de sistematizar praticamente toda a sintaxe narrativa – tem recebido atualmente maior atenção em sua dimensão semântica, com o desenvolvimento das pesquisas sobre as paixões.

Sem dúvida, o nível discursivo é aquele que ainda oferece mais problemas aos semioticistas, pois ainda há uma série de questões a ser estudadas com mais cuidado. É o caso dos níveis enunciativos.

Uma das grandes dificuldades da Semiótica atual é abordar mais eficientemente certos problemas discursivos. Pensando inicialmente na sintaxe discursiva, essa questão dos níveis está associada sobretudo à categoria de pessoa, que “é essencial para que a linguagem se torne discurso” (Fiorin, 1999, p. 41 e 68-69), e, mais especificamente, a “um problema de delegação de ‘voz’” (Barros, 1988, p. 84).

A actorialização é um dos componentes da discursivização e constitui-se por operações combinadas que se dão tanto no componente sintático quanto no semântico do discurso. Os mecanismos da sintaxe discursiva, debreagem e embreagem, instalam no enunciado a pessoa. Tematizada e figurativizada, esta converte-se em ator do discurso (Fiorin, 1999, p. 59).

Assim, a instalação dos atores (individuais, coletivos, figurativos ou não figurativos [Greimas & Courtés, 1983, p. 34]) no enunciado, por mecanismos de debreagem ou de embreagem, começa a explicitar as “vozes” que aparecerão no texto.

Analise-se, por exemplo, o papel do narrador. Definido como o destinador do discurso, explicitamente instalado no enunciado (Greimas & Courtés, 1983, p. 294), o narrador recebe a competência de “/poder conduzir/ o discurso de diferentes modos” (Barros, 1988, p. 85).

Ora, se o narrador é semioticamente o “condutor” do discurso e se essa condução pode ser feita “de diferentes modos” – o que apenas confirma as múltiplas

possibilidades de actorialização discursiva –, isso reitera a importância da noção de *foco narrativo*⁴, que

é, sem dúvida, um problema de delegação de “voz”. Considera-se a delegação de voz como resultante da operação de debreagem ou embreagem ou de projeção da instância da enunciação no discurso. Em termos de sintaxe, pode-se afirmar que o *sujeito* da enunciação, para construir seu *objeto*, instala um ou mais sujeitos delegados, aos quais atribui o /dever-fazer/, que os instaura como sujeitos, e o /poder-fazer/ ou poder falar por ele, que os qualifica, que os dota de “voz” (Barros, 1988, p. 84).

O narrador é, portanto, um sujeito delegado, qualificado como tal por uma instância superior, que lhe dá voz, que lhe atribui o /poder conduzir/ o discurso. Essa instância, que remete à “estrutura da enunciação, considerada como quadro implícito e logicamente pressuposta pela existência do enunciado” (Greimas & Courtés, 1983, p. 150), inclui a figura do enunciador, cujo simulacro discursivo é o narrador (Barros, 1988, p. 75). O processo de delegação de voz constrói-se na enunciação, instância a partir da qual se projeta no enunciado aquele que vai “falar”. Há, pois, dois papéis claros: o do narrador, que está enunciado, e o do enunciador, que enuncia.

Dentro do próprio discurso, é possível ainda que o narrador delegue voz a outros actantes, subordinados a ele, num processo similar ao que lhe permitiu ser dotado de voz. Por essa debreagem de 2º grau, instalam-se no texto os interlocutores, entendidos como os actantes que, no papel de destinadores de um discurso, reproduzem, sob a forma de um simulacro, no interior do discurso “principal”, a estrutura da comunicação (Greimas & Courtés, 1983, p. 239).

Existem, pois, três níveis enunciativos. Em cada um deles, há uma relação subjetal, envolvendo destinador e destinatário. O nível do enunciador é implícito, enquanto os demais se manifestam no enunciado. Assim, apenas o narrador e o interlocutor têm voz nos textos; o enunciador somente delega voz ao narrador.

Esquemáticamente, temos:

⁴ Trataremos desse problema no terceiro item deste capítulo.

1º nível enunciativo (pressuposto)	<i>Enunciador</i>	<i>Enunciatário</i>
2º nível enunciativo (manifestado)	<i>Narrador</i>	<i>Narratário</i>
3º nível enunciativo (manifestado)	<i>Interlocutor</i>	<i>Interlocutário</i>

Vale a ressalva de que

termo “sujeito da enunciação”, empregado freqüentemente como sinônimo de enunciador, cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e enunciatário (Greimas & Courtés, 1983, p. 150),

É possível analisar a relação entre destinadores e destinatários em todos esses três níveis enunciativos. As relações entre narrador e narratário e entre interlocutor e interlocutário são mais simples de ser estudadas, na medida em que são explícitas. Já as relações entre enunciador e enunciatário geram mais dificuldades justamente porque são pressupostas.

Pensando apenas no primeiro nível enunciativo, já temos um problema teórico a ser resolvido. Se o enunciador estabelece uma relação subjetal com o enunciatário, assumindo o papel de destinador pressuposto do discurso, é preciso imaginar qual seu estatuto, ou seja, é necessário delimitar como ele se constitui como tal. O mesmo pode ser feito para o enunciatário, que está na posição de destinatário pressuposto do discurso.

Barros (1988, p. 136-142) apresenta uma saída para isso ao demonstrar, no estudo narrativo e discursivo da enunciação, que há dois percursos temáticos a ser considerados: o da comunicação e o da produção. O primeiro engloba “tanto o fazer persuasivo do enunciador quanto o interpretativo do enunciatário” (p. 137); o segundo diz respeito ao momento em que “o enunciador e o enunciatário, sincréticos no sujeito da enunciação, lêem-se como sujeitos produtores do discurso-objeto” (p. 139). Desse modo, o percurso da comunicação coloca-se como um problema de argumentação, de /fazer crer/, enquanto o da produção toma o discurso como resultado de projeções de

valores. Isso significa que existem precondições para que o enunciador se discursivize, afinal, mais do que um actante, do que uma posição sintáctica, ele se configura semanticamente como um “lugar de investimento de valores” (p. 139).

Embora nesse percurso da produção se opere com apenas o conceito de “sujeito da enunciação”, o enunciador e o enunciatário – como instâncias discursivas diferentes e complementares – fazem parte desse percurso, uma vez que a constituição do sujeito da enunciação acaba por determinar o estatuto do enunciador e do enunciatário. De acordo com as formulações originais de Barros, no percurso temático da produção, a casa do destinatário-sujeito seria ocupada pelo sujeito da enunciação, enquanto a do destinador-manipulador caberia ao “produtor” e a do destinador-julgador, ao “receptor-interpretante”. Dessa forma, o sujeito da enunciação seria simultaneamente manipulado e sancionado nesse percurso:

Estruturas Narrativas	Destinador-Manipulador	Destinatário-Sujeito	Destinador-Julgador
Estruturas Discursivas: <i>Tema da Produção</i>	PRODUTOR	SUJEITO DA ENUNCIÇÃO	RECEPTOR-INTERPRETANTE

(Cf. Barros, 1988, p. 140)

Esse esquema acrescenta dois papéis temáticos à análise enunciativa: o “produtor” e o “receptor-interpretante”. Mas não se trata de uma complexificação do problema dos níveis enunciativos; ao contrário, a sugestão teórica de Barros permite que se determine quais são as precondições para que o sujeito da enunciação – que funciona como uma espécie de origem dos valores veiculados no enunciado – constitua-se semanticamente. É o ponto de partida para chegarmos ao estatuto do enunciador.

Sobre o destinador-manipulador no percurso temático da produção, Barros afirma:

O *produtor* é o destinador-manipulador responsável pela competência do sujeito da enunciação e origem de seus valores. Deve ser entendido como o destinador sócio-histórico (ou psico-sócio-histórico). O sujeito da enunciação constrói o discurso enquanto delegado do destinador-produtor, o que lhe dá autonomia apenas da ordem do fazer, sendo os valores determinados de antemão pelo destinador sócio-histórico (1988, p. 140-141).

Já o destinador-julgador é aquele que

julga e sanciona o fazer do sujeito da enunciação, com base no contrato passado entre destinador-produtor e sujeito (p. 141).

Ao reconhecer que o sujeito da enunciação – e, por extensão, enunciador e enunciatário – sofre, simultaneamente, manipulação e sanção e que esses destinadores são produtos de coerções psico-sócio-históricas, tem-se que o discurso se constrói não numa torre de marfim, mas sim num universo de “confrontos sociais” (p. 141). De fato, determinar

os destinadores do sujeito da enunciação corresponde a inserir o texto no contexto de uma ou mais formações ideológicas, que lhe atribuem, no final das contas, o sentido (p. 141).

Enunciador e enunciatário são, portanto, constituídos por essa espécie de destinador “psico-sócio-histórico” do discurso, capaz de manipular e sancionar o /fazer enunciativo/ do sujeito da enunciação. É por isso que o objeto-discurso que se engendra pelo /fazer/ do enunciador possui uma autonomia relativa, já que os valores implicados no enunciado são “determinados de antemão pelo destinador sócio-histórico” do discurso (p. 141).

Esse destinador psico-sócio-histórico influencia o enunciador, como produtor implícito do discurso, e o enunciatário, como receptor implícito do discurso. O primeiro é o responsável pelas projeções dessas formações ideológicas no objeto-discurso; o segundo é quem avalia sua eficiência discursiva. Desse modo, a relação enunciador-enunciatário nasce de um jogo entre coerções psico-sócio-históricas veiculadas pelo enunciador e a maneira como o enunciatário as sanciona.

De acordo com essa idéia, o estatuto do enunciador e do enunciatário se estruturaria da seguinte maneira:

É importante insistir na tese de que esse esquema não representa uma complexificação ainda maior da análise semiótica. Ele apenas permite considerar o enunciado produto de certas formações ideológicas, e não apenas como projeção de uma instância pressuposta. Trata-se de uma possibilidade de determinar o estatuto do enunciador e do enunciatário, mostrando como eles se constituem como sujeitos sociais, o que funcionaria como uma espécie de precondição para a análise dos níveis enunciativos.

Essa proposta teórica ajuda a desfazer a impressão de que o modelo semiótico é inimigo da historicidade. Essa crítica, talvez nascida como uma resposta à base essencialmente estruturalista dos primórdios da pesquisa semiótica, se algum dia teve fundamentos, perdeu-os completamente quando os estudos enunciativos passaram a considerar que o enunciador, como uma instância produzida por um tipo de coerção psico-sócio-histórica, é sobretudo alguém que se pronuncia no “espetáculo do mundo”, para usar a bela expressão de Ricardo Reis.

Bertrand nota que, ao longo dos anos 70, a Semiótica afastava-se das discussões sobre a enunciação, porque “ela criava problema”, na medida em que representava “a entrada (...) do universo extralingüístico na imanência tão laboriosamente construída do objeto-linguagem”. Por isso, os semioticistas desconfiavam “de um sujeito da fala soberano”, temendo, com isso, “o retorno à ontologia do sujeito, que caracterizava particularmente os estudos literários”. Assim, se a Semiótica, num primeiro momento, em nome do rigor metodológico, suprimiu a enunciação de sua metalinguagem,

atualmente, com as adiantadas pesquisas sobre a enunciação, assistimos à “sua reintegração no corpo da teoria” (2003, p. 79-80).

Hoje em dia, diversos conceitos – como a intertextualidade, a interdiscursividade (que incluem as noções de heterogeneidade mostrada e constitutiva), o *éthos*, a argumentação, o pacto fiduciário entre enunciador e enunciatário, a polifonia, o dialogismo, o estilo, as formações discursivas, a cenografia, entre tantos outros – têm sido desenvolvidos por semioticistas, analistas do discurso e demais lingüistas para dar conta de explicar as múltiplas facetas da enunciação. A sugestão de que o sujeito da enunciação se constrói a partir de coerções psico-sócio-históricas é uma contribuição a essa discussão.

Claro que existe o risco de que o produtor e o receptor-interpretante sejam tomados como seres do mundo real, que ocupariam os lugares do enunciador e do enunciatário, mas vale, nesse caso, a ressalva de Barros:

Cabe esclarecer, porém, o modo como se concebe tal estudo [do produtor e do receptor-interpretante]. Não se trata, como alguns poderiam supor, de analisar o ser ontológico. Pretende-se refazer os caminhos narrativos do destinador-manipulador e do destinador-julgador, assim como os percursos temáticos do produtor e do receptor-interpretante, *pelo recurso aos textos que formam o contexto do discurso em questão*. Revê-se o problema do contexto em termos de *relações intertextuais* (1988, p. 142).

De fato, está-se diante de uma possibilidade de chegar às formações discursivas ou ao “contexto”, tomando-os como textos e, portanto, passíveis de serem analisados segundo o método semiótico.

O primeiro nível enunciativo está organizado a partir da relação entre o enunciador e o enunciatário. Esses dois papéis discursivos, sincretizados no sujeito da enunciação, são produtos de coerções históricas, e só é possível captá-los a partir das marcas textuais que funcionam como projeções ideológicas.

Essas coerções pressupõem um ponto de vista a partir do qual o destinador psico-sócio-histórico do discurso inicia o processo de axiologização dos conteúdos semânticos do texto. Esse sujeito coletivo, condição para o /fazer enunciativo/, pode ser apreendido a partir dos discursos que circulam dentro de um determinado campo, que corresponde ao estado em que

um conjunto de formações discursivas estão em relação de concorrência em sentido amplo, delimitando-se reciprocamente (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 91).

Dessa forma, será preciso também aceitar que o enunciador, como produtor implícito do discurso,

pode ser considerado (com mais ou menos pertinência, conforme o tipo de enunciado de que se trata) como o representante e o porta-voz de um grupo social, de uma instância ideológico-institucional (Kerbrat-Orecchioni, 2002, p. 203).

Considerar que a ideologia⁵ do enunciador é influenciada por um sujeito coletivo que está sempre a montante da produção discursiva pode levar à falsa conclusão de que, dentro de um mesmo campo discursivo, a enunciação – por estar sempre sob a influência basicamente das mesmas coerções – seja exatamente a mesma, acabando com o efeito de individuação que, no final das contas, costuma caracterizá-la. Mas não é isso que ocorre. O fato de vários sujeitos da enunciação serem construídos a partir de uma determinada formação ideológica não significa que os enunciados produzidos por eles sejam idênticos do ponto de vista da visão de mundo. O sujeito da enunciação não é apenas assujeitado. Na verdade, a relação entre ele e os discursos circulantes pode ser extremamente variável, e é o enunciado que vai indicar como se organiza essa relação. Com efeito, o

enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (Bakhtin, 2002, p. 86).

⁵ Esse conceito está sendo utilizado com ressalvas, da mesma maneira proposta por Barros (1988, p. 148-152).

Esse dialogismo, constitutivo da atividade discursiva, sugere um dos modos de incorporar no enunciado as formações ideológicas, seja para confirmá-las, seja para negá-las. Bakhtin mostra que, antes de discutir as “representações literárias” dessas formações⁶, é preciso analisar a relação entre o enunciador e a “esfera extraliterária da vida e da ideologia” (2002, p. 139).⁷

Para proceder a essa análise, o próprio Bakhtin tem uma sugestão teórica que explica como o sujeito da enunciação se relaciona com as formações discursivas, com os discursos circulantes e, portanto, como enunciador e enunciatário se constituem como sujeitos que manifestam ideologias:

O objetivo da assimilação da palavra de outrem adquire um sentido ainda mais profundo e mais importante no processo de formação ideológica do homem, no sentido exato do termo. Aqui, a palavra de outrem se apresenta não mais na qualidade de informações, indicações, regras, modelos, etc., – ela procura definir as próprias bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e de nosso comportamento, ela surge aqui como a *palavra autoritária* e como a *palavra interiormente persuasiva* (2002, p. 86).

Apesar das diferenças entre as vozes de autoridade e as vozes internamente persuasivas, Bakhtin reconhece que o

conflito e as inter-relações dialógicas destas duas categorias da palavra determinam freqüentemente a história da consciência ideológica individual (2002, p. 143).

Isso ajuda a compreender como o sujeito da enunciação opera com as formações ideológicas em voga num dado momento histórico, numa determinada região, no seio de uma cultura.

Antes de qualquer coisa, o sujeito da enunciação se sente influenciado pelas vozes da autoridade. Isso porque a

⁶ Formações discursivas que Bakhtin chama de “discurso de outrem” (2002, p. 139).

⁷ Essa noção corresponde ao que Fiorin (2006b, p. 55-58) chama “terceiro conceito de dialogismo” no pensamento bakhtiniano.

palavra autoritária exige de nós o reconhecimento e a assimilação, ela se impõe a nós independentemente do grau de sua persuasão interior no que nos diz respeito; nós já encontramos unida à autoridade. A palavra autoritária, numa zona mais remota, é organicamente ligada ao passado hierárquico (Bakhtin, 2002, p. 143).

É claro que o sujeito da enunciação pode renunciar a concordar com essa autoridade, mas ele não pode deixar de reconhecer sua existência. Ainda de acordo com Bakhtin (2002, p. 144), a palavra autoritária “não pode ser essencialmente bivocal” e, por isso, não pode ser representada artisticamente. Mas isso não significa que os romances não possam transmiti-la: se, por um lado, as vozes de autoridade não admitem uma “livre estilização”, por outro, é impossível supor que, mesmo “como um corpo heterogêneo”, elas não estejam presentes em todo tipo de discurso.

O fato é que a transformação ideológica da consciência individual depende menos das vozes de autoridade – “da fonte geral indeterminada: ‘ouvi dizer’, ‘consideram’, ‘pensam’, etc.” (p. 140) – do que das vozes internamente persuasivas, essas sim capazes de produzir um efeito de individuação discursiva. Com efeito,

a palavra persuasiva interior é comumente metade nossa, metade de outrem. Sua produtividade criativa consiste precisamente em que ela desperta nosso pensamento e nossa palavra autônoma, em que ela organiza do interior as massas de nossas palavras, em vez de permanecer numa situação de isolamento e imobilidade. Ela não é tanto interpretada por nós, como continua a se desenvolver livremente, adaptando-se ao novo material, às novas circunstâncias, a se esclarecer mutuamente, com os novos contextos (Bakhtin, 2002, p. 146).

A relação entre o sujeito da enunciação e as formações discursivas, mais do que um problema de ideologia, encerra um princípio dialógico que coloca o sujeito produtor do discurso diante de palavras já reconhecidas como de autoridade e de palavras que, por não possuir esse reconhecimento, são internamente persuasivas. Dessa maneira, o efeito de individuação discursiva nasceria da tentativa do sujeito da enunciação em encontrar a “sua” ideologia.

Esse processo de luta contra a palavra de outrem e sua influência é imensa na história da formação da consciência individual. Uma palavra, uma voz que é nossa, mas nascida de outrem, ou dialogicamente estimulada por ele, mais cedo

ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro. Esse processo se complica com o fato de que diversas vozes alheias lutam pela sua influência sobre a consciência do indivíduo (Bakhtin, 2002, p. 147-8).

A enunciação, nessa perspectiva, adquire uma dimensão coletiva – estruturada nas coerções psico-sócio-históricas que se manifestam sobretudo pelas vozes de autoridade – e outra particular – nascida da busca por uma voz capaz de produzir o efeito de individuação discursiva. Após enunciador e enunciatário se constituírem como sujeitos semanticamente competentes para produzir o discurso, esses valores se realizam e, posteriormente, são projetados no enunciado.

Essa instância, pressuposta, que corresponde ao que chamamos primeiro nível enunciativo, em princípio, não tem voz no texto⁸. Na verdade, como já se disse, esse nível é justamente o do início do processo de delegação de voz: é o enunciador que comanda *quem* fala no texto.

O segundo nível enunciativo engloba o narrador e o narratário, isto é, o destinador do discurso instalado no enunciado e o destinatário inscrito no texto. É possível reconhecê-los por meio das operações de debreagem, principalmente actancial. Há um “eu” que fala e um “tu” ou “você” que ouvem, mesmo que pressupostos por debreagens enuncivas. É isso que leva Fiorin a dizer:

Na medida em que o narrador pode intervir a todo instante (...) na narrativa, toda narração é virtualmente feita em primeira pessoa (1999, p. 104).

Assim, em qualquer texto existe um “eu”, que corresponde ao narrador; da mesma forma, mesmo que implícito, existe um “tu”, que identifica o narratário.

Mas vale constatar que a já mencionada competência de conduzir a narrativa não deve transmitir a impressão de que o narrador possui uma voz autônoma, soberana. Aliás, para descartar essa hipótese, basta lembrar que ele se origina de uma projeção da enunciação e que o enunciador é que lhe delega essa voz e essa competência.

O terceiro nível enunciativo organiza-se na relação entre o interlocutor e o interlocutário e está sempre inscrito no enunciado. Interlocutor e interlocutário – que, por inverterem continuamente suas posições, são chamados simplesmente de

⁸ Fizemos questão de relativizar essa proposição pelo fato de, em algumas situações específicas, ser possível que o enunciador “fale”. É raro, mas acontece. Fiorin (1999, p. 122) dá exemplos dessa “subversão”, que ele chama de “metalepse”. Em outros momentos desta tese, trataremos desse problema.

interlocutores (Greimas & Courtés, 1983, p. 239) – são actantes do enunciado e, por isso, quem lhes delega voz é sempre o narrador, por operações de debreagem de 2º grau.

Esses três níveis enunciativos se homologam perfeitamente com as propostas teóricas de Genette (1995, p. 226), que fala explicitamente em “níveis narrativos”. O primeiro desses níveis seria o *extradieético*, que corresponderia a “um ato (literário)”, isto é, à própria ação de narrar.

A expressão nível extradieético refere-se, no quadro da narratologia genettiana, a um aspecto particular do domínio da voz, ou seja, às circunstâncias que condicionam a enunciação narrativa e às entidades que nela intervêm, compreendendo-se nessa intervenção a instituição no nível narrativo, em que se situa o narrador (Reis & Lopes, 2002, p. 290).

Assim, o nível extradieético seria a instância da delegação de voz, de instauração da *diegese*⁹, de instalação do narrador no enunciado. Trata-se de um nível ao qual o nível narrativo se subordina. Dessa maneira,

nível extradieético será o primordial¹⁰, aquele a partir do qual pode constituir-se outro (ou outros) nível(is) narrativo(s) (Reis & Lopes, 2002, p. 290).

Essa proposição tem como decorrência que toda narrativa (*diegese*) pressupõe uma instância (nível extradieético) que a produziu. Ou semioticamente: todo enunciado pressupõe uma enunciação.

Quando, a partir da *extradiegese*, institui-se o narrador no texto, tem-se aí o nível *dieético* ou *intradieético*, que corresponderia ao segundo nível enunciativo; quando, dentro da *diegese*, há uma outra narrativa, considera-se que ela pertence ao nível *metadieético* ou *hipodieético*, que remeteria ao terceiro nível enunciativo. Para distinguir esses dois níveis, é preciso perceber que há uma

⁹ Entendida como “o universo espaciotemporal designado pela narrativa” (Genette, 1995, p. 273). Cunhado do grego, Genette aproveitou esse termo como sinônimo de narrativa, constituindo-se em “um dos dois modos de imitação poética”, na acepção aristotélica, ou em “tudo que o poeta conta falando em seu próprio nome, sem tentar nos fazer crer que é um outro que fala”, na acepção platônica (Genette, 1969, p. 50).

¹⁰ Não devemos entender “primordial” de um modo valorativo, como se ele fosse sinônimo de *nível mais relevante*. O próprio Genette afirma essa divisão em níveis pressupõe não “uma hierarquia de importância”, mas sim um problema “de mediação narrativa” (1969, p. 201-202).

diferença de *estatuto narrativo* entre a história diretamente contada pelo narrador e a história contada por um de seus participantes (...). Convencionamos marcar essa oposição formal chamando de *diegético* o primeiro nível e *metadieético* o segundo (Genette, 1969, p. 202).

Genette fala, nos dois casos, em “história” (em diegese, portanto), o que implica a instalação no enunciado de sujeitos a quem se delegou voz. Como esse processo só pode dar-se por meio as operações de debreagem, tem-se que a debreagem de 1º grau instaura o nível diegético ou intradieético, enquanto a de 2º grau, o nível metadieético ou hipodieético.

Eis então numa complementação à tabela que propusemos anteriormente:

1º nível enunciativo (pressuposto) NÍVEL EXTRADIEGÉTICO	<i>Enunciador</i>	<i>Enunciatário</i>
2º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL DIEGÉTICO	<i>Narrador</i>	<i>Narratário</i>
3º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL METADIEGÉTICO	<i>Interlocutor</i>	<i>Interlocutário</i>

As observações genettianas apenas contribuem para confirmar que há três papéis discursivos, três níveis a serem analisados num enunciado. A questão é que, muitas vezes, um único sujeito pode exercer dois desses papéis, o que faz com que seja difícil, principalmente em enunciados mais complexos, como é o caso do texto de natureza literária, precisar como esses papéis se articulam.

Mas essas observações sobre os níveis enunciativos não podem incorrer no equívoco de supor que todos os recursos discursivos envolvendo enunciação e enunciado nasçam de um problema de delegação de voz. Na verdade, os valores expressos num enunciado, a ideologia que subjaz a ele não depende apenas de *quem* fala. Por isso, torna-se necessário tocar também no problema de *quem* observa num texto.

A Teoria Literária mais tradicional (...) hipertrofiou o papel do narrador, confundindo, como nota Genette, duas instâncias bem distintas, quem fala e quem vê (Fiorin, 1999, p. 104).

Identificar o narrador de um texto é, pois, reconhecer *quem* fala. Mas, além dessa questão de voz, existe sempre um ponto de vista a partir do qual os objetos da narrativa são considerados. Esse ponto de vista – que implica sempre uma avaliação – pode ser de qualquer ator do enunciado. Quem está por trás dele não é o narrador, mas o observador, conceito proposto por Greimas e Courtés e definido por Fiorin como

o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e instalado por ele no enunciado, onde é encarregado de um fazer receptivo e, eventualmente, de um fazer interpretativo, que incidem sobre os actantes da narrativa e os programas narrativos de que participam (1999, p. 104).

Ao diferenciar o papel de *quem* fala do de *quem* observa, principalmente nas narrativas literárias, consegue-se ordenar mais cuidadosamente as funções do narrador ou, pelo menos, diminuir a impressão de que elas são ilimitadas.

Segundo Genette, a partir das funções da linguagem produzidas por Jakobson, pode-se dizer que o narrador tem cinco funções: a narrativa propriamente dita, a de direção, a de comunicação, a de atestação e a ideológica (Fiorin, 1999, p. 105).

Essas cinco funções do narrador propostas por Genette (1995, p. 253-255) poderiam ser resumidas – por questões de simplificação – na idéia já referida da competência de condução. Mas, de alguma forma, elas já remetem à necessidade que temos de diferenciar o papel do narrador do papel do observador. Tudo isso para evitar a tal hipertrofia do narrador.

Bertrand tem uma observação interessante sobre isso:

A assunção do discurso, no âmbito da análise literária, é geralmente colocada sob a égide do narrador, figura delegada do enunciador nesse contexto. Mas o narrador tem uma função tão englobante que é suscetível de abranger todos os empregos e de ter sua pertinência diminuída à medida que aumentam suas

atribuições. É, portanto, necessário especificar os papéis, manter o narrador no campo do narrativo e identificar mais nitidamente as posições enunciativas que ele tende a ocultar. É o que nos propomos a fazer aqui (...), rediscutindo a noção de ponto de vista (2003, p. 111).

Essa noção é uma decorrência do conceito de observador. Se há no texto um sujeito responsável pela percepção dos fenômenos narrativos ou discursivos, é porque há um ponto de vista em questão. O problema é a polissemia que caracteriza o conceito de ponto de vista, que

se desdobra e dá origem a uma grande variedade de conceitos: “focalização” (G. Genette), “perspectiva” (A. J. Greimas, J. Courtés), “centro de orientação” (J. Lintvelt), “observador” (Fontanille) no campo da narratologia, e “modalização” da enunciação, “transformação ativa/passiva” ou “dêixis”, no âmbito da lingüística (Bertrand, 2003, p. 112).

Discursivamente, o ponto de vista é como o ponto de referência a partir do qual os conteúdos semânticos do texto são atualizados. Nessa atualização, o ponto de vista “não se constrói no sujeito, mas sim na relação entre sujeito e objeto” (Fontanille, 1999, p. 60). É por isso que o ponto de vista tem a capacidade de dar direcionalidade aos enunciados, explicitando assim as intencionalidades da enunciação e revelando a existência de um enunciador que, ao optar por um observador, opta, na verdade, por um valor, por uma ideologia. Esse ponto de vista enunciativo

participa da sintaxe do discurso não somente porque orienta o processo e as progressões temáticas, mas também porque ele representa transformações potenciais: actanciais, modais, passionais e axiológicas, que interessam tanto ao plano do conteúdo quanto ao da expressão (Fontanille, 1999, p. 61).

Essa valorização do observador e do ponto de vista pode sugerir, equivocadamente, que é muito fácil perceber essa intencionalidade discursiva nos enunciados. Não é, embora ela esteja sempre presente, pois

não há enunciado, qualquer que seja sua dimensão, que não esteja submetido à orientação de um ponto de vista. A mais objetivante neutralidade a implica inevitavelmente, ainda que por omissão (Bertrand, 2003, p. 113).

Em lugar de ser um entrave à análise enunciativa, a noção de ponto de vista permite começar a analisar as eventuais sobreposições de *quem* fala e *quem* observa¹¹ nos discursos. Por isso, é preciso fazer as distinções entre o enunciador e o observador que ele cria, entre o narrador e o observador que o enunciador cria para ele, entre os interlocutores e os observadores que lhes determinam a percepção da realidade. Poderíamos então desenvolver mais ainda nossa tabela, acrescentando-lhe uma coluna:

	Quem fala?	Quem observa?	Quem ouve?
1º nível enunciativo (pressuposto) NÍVEL EXTRADIEGÉTICO	<i>Enunciador</i>	<i>Observador do</i> <i>Enunciador</i>	<i>Enunciatário</i>
2º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL DIEGÉTICO	<i>Narrador</i>	<i>Observador do</i> <i>Narrador</i>	<i>Narratário</i>
3º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL METADIEGÉTICO	<i>Interlocutor</i>	<i>Observador do</i> <i>Interlocutor</i>	<i>Interlocutário</i>

As duas primeiras casas (“Quem fala?” e “Quem observa?”) podem ser ocupadas pelo mesmo sujeito, o que nesse caso provocaria um sincretismo entre a competência de voz e a de percepção. Mas, como veremos, essa tabela mostra-se útil principalmente quando o narrador e seu observador são sujeitos distintos.

Mas ainda se faz necessário problematizar um terceiro “quem” na análise enunciativa. Além de *quem* fala e de *quem* observa, é preciso delimitar *quem* age na narrativa, ou seja, quem realiza ou sofre o ato, “independentemente de qualquer outra determinação” (Greimas & Courtés, 1983, p. 12).

Quem atua na narrativa é chamado actante do enunciado ou, depois do revestimento semântico-discursivo, ator do enunciado. Todo interlocutor e todo

¹¹ Quando tratarmos do problema do foco narrativo, aprofundaremos mais essa questão, aproveitando, por exemplo, as noções de onisciência, comumente levadas em consideração nas análises literárias, como fez Barros (1988, p. 86-88), ou as de focalização propostas por Genette, como fez Fiorin (1999, p. 108-111).

interlocutário se constituem como um actante do enunciado. Enunciador e enunciatário nunca o são. O narrador pode sê-lo ou não. O narratário não costuma sê-lo¹².

Nesse caso, somos tentados a usar o termo personagem para designar quem, de fato, “atua” nas narrativas. Há, porém, aí dois inconvenientes: o primeiro é que esse termo pressupõe uma humanização dos atores do enunciado, o que diminui sensivelmente seu alcance (Greimas & Courtés, 1983, p. 13); o segundo é que esse conceito, embora largamente empregado na narratologia, tanto não tem uma definição inequívoca que se costuma definir a personagem, de maneira pouco rigorosa, “como suporte da ação” ou “como lugar preferencial da afirmação ideológica” (Reis & Lopes, 2002, p. 318).

Dessa forma, quem age nas narrativas, quem participa dos programas narrativos será sempre considerado um actante do enunciado. Sendo assim, os interlocutores de um texto serão sempre actantes do enunciado (embora, quando o narrador lhes delega a voz, eles passem a ser também actantes da enunciação enunciada). Já enunciador, enunciatário, narrador e narratário são actantes da enunciação, na medida em que eles remetem à instância de produção dos enunciados, e não necessariamente aos conteúdos narrativos atualizados. O narrador e, eventualmente, o narratário podem estar sincretizados com um actante do enunciado, o que significa que um mesmo sujeito pode ser actante do enunciado e da enunciação. Já enunciador e enunciatário, sempre, e narratário, quase sempre, pertencem à instância de produção discursiva apenas, sem realizar ou sofrer as transformações dos programas narrativos explícitos nos enunciados.

A discursivização do actante – que passa a receber investimentos figurativos e papéis temáticos – transforma-o em ator, definido como o “portador de pelo menos um papel actancial e de no mínimo um papel temático” (Greimas & Courtés, 1983, p. 34). Nesse sentido, os interlocutores são sempre atores do enunciado, pois eles são actantes que inevitavelmente representam um “tema” ou um “percurso temático” (1983, p. 453). O narrador, quando está sincretizado com um actante do enunciado, torna-se simultaneamente ator do enunciado e da enunciação. Já o narratário, que já era actante da enunciação, quando vem debruado enunciativamente no texto e particularizado semanticamente, ganha o estatuto também de ator da enunciação. Quanto a enunciador e enunciatário, que são actantes da enunciação, até é possível imaginá-los como atores da enunciação, na medida em que eles, num conjunto de textos, podem assumir papéis

¹² Detalharemos essas observações mais adiante.

temáticos. Greimas e Courtés até chegam a falar em ator da enunciação, exatamente para designar aquele ator, que na perspectiva da produção enunciativa, “se define pela totalidade de seus discursos” (1983, p. 35). Nesse caso, o sujeito da enunciação é que seria ator da enunciação¹³.

É preciso ainda que se diga que, em um mesmo ator, podem estar sincretizados vários actantes (1983, p. 13). Isso leva à tese de que um único o ator pode receber vários papéis actanciais, o que faz com que ele ultrapasse “os limites da frase” e se perpetue “ao longo do discurso” (1983, p. 34).

Também seria possível tomar o observador como actante da enunciação enunciada, na medida em que ele não realiza nem sofre as transformações narrativas, mas ele modaliza – sincretizado com outro actante do enunciado, o que significa que o observador está instalado no enunciado – a percepção da realidade, com seu fazer receptivo e interpretativo, o que é característico da enunciação.

Com essas considerações, nossa tabela fica assim:

	Quem fala?	Quem observa?	Quem ouve?
1º nível enunciativo (pressuposto) NÍVEL EXTRADIEGÉTICO	<i>Enunciador</i> (actante / ator da enunciação)	<i>Observador do Enunciador</i> (actante da enunciação enunciada)	<i>Enunciatário</i> (actante / ator da enunciação)
2º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL DIEGÉTICO	<i>Narrador</i> (actante / ator da enunciação e/ou do enunciado)	<i>Observador do Narrador</i> (actante da enunciação enunciada)	<i>Narratário</i> (actante / ator da enunciação e/ou do enunciado)
3º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL METADIEGÉTICO	<i>Interlocutor</i> (actante / ator do enunciado e da enunciação enunciada)	<i>Observador do Interlocutor</i> (actante da enunciação enunciada)	<i>Interlocutário</i> (actante / ator do enunciado e da enunciação enunciada)

¹³ Abordaremos mais detidamente essa questão no quarto item deste capítulo.

Desde já, para evitar equívocos, vejam-se três observações sobre essas categorias:

1. *Quem* fala nos textos é sempre o narrador, cuja voz lhe delegou o enunciador. Ele pressupõe um observador e pode estar sincretizado com um ator do enunciado. Eventualmente, o narrador delega voz a um interlocutor, que também fala. Esse interlocutor, que sempre é ator do enunciado, também pressupõe um observador e pode ser considerado, quando o narrador lhe delega voz, ator da enunciação enunciada.
2. *Quem* observa nos textos é sempre o observador, que está instalado no enunciado e cujo papel pode ser exercido pelo narrador ou por qualquer outro actante. Trata-se de uma categoria da enunciação que vai projetar-se sobre uma instância do enunciado.
3. *Quem* age nos textos é sempre um actante do enunciado, que passa a ser mais relevante para a análise enunciativa quando se transforma em ator. O narrador e o observador podem estar sincretizados com atores do enunciado ou não. Os interlocutores sempre estão.

Voltando ao problema dos três níveis enunciativos, uma das grandes dificuldades que surge é justamente perceber como esses níveis se articulam, principalmente na coluna dos destinadores. Isso porque há textos em que enunciador e narrador estão sincretizados e há outros em que narrador e interlocutor se sobrepõem.

Na realidade, todos os narradores podem ser simplificarmente divididos em dois grupos: aqueles que assumem o papel de atores do enunciado e aqueles que se mantêm apenas como atores da enunciação. É a distinção que a Teoria Literária faz entre narrador-personagem e narrador-não personagem.

Quando se toma contato com um enunciado, a voz que está no comando é sempre a do narrador. Só identificamos o enunciador por meio de suas projeções indiretas no enunciado, pois se trata de uma instância pressuposta. Quando o enunciador instala no texto um narrador que conta uma história sem participar dela ou, semioticamente falando, quando o narrador se mantém apenas como ator da enunciação, há menos pistas para reconhecer os traços que definem o enunciador, pois nem sempre

há marcas textuais claras para notar distinções semânticas entre o primeiro e o segundo nível enunciativo¹⁴.

Em compensação, quando o narrador instalado no texto pelo enunciador é também ator do enunciado, é possível, em alguns casos, encontrar uma dissonância entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, pois se percebe mais facilmente que há uma instância enunciativa que subjaz à voz do narrador.

É claro que o narrador não possui, nunca, autonomia discursiva, pois ele é sintática e semanticamente dependente do enunciador. Mas o fato é que, quando o narrador não é ator do enunciado, por não haver papéis temáticos atribuídos narrativamente a ele, produz-se um efeito de objetividade, como se ele – e não o enunciador – estivesse no comando do texto. Dessa forma, o enunciador, ao esconder a subjetividade do narrador, oculta as pistas que poderiam mapear com mais clareza as diferenças semânticas entre os dois primeiros níveis enunciativos. Nessas situações, é como se os fatos se narrassem a si mesmos. Em contrapartida, quando o narrador assume também a posição de ator do enunciado, nota-se mais claramente que há uma instância anterior à sua voz, que marca, com precisão, a falta de autonomia daquele discurso. O efeito produzido nesse caso é de subjetividade, pois há uma dissociação semântica entre o primeiro e o segundo nível enunciativo. Esquematicamente, temos:

NARRADOR = ATOR DO ENUNCIADO → efeito de sentido de subjetividade

NARRADOR ≠ ATOR DO ENUNCIADO → efeito de sentido de objetividade

Um caminho para começar a analisar se um enunciado produz efeito de subjetividade ou de objetividade é exatamente perceber se o narrador é ator do enunciado também ou apenas da enunciação. Quando ele se torna ator do enunciado – o que, na maior parte das vezes, faz com que ele assuma o papel de interlocutor na narrativa –, o narrador-personagem costuma disjuntar-se semanticamente do enunciador, particularizando-se, individualizando-se, o que permite identificar algumas diferenças de valores entre o primeiro nível enunciativo e o segundo. Nesses casos, o narrador está, muitas vezes, mais na posição de objeto de análise do sujeito da enunciação, do que de sujeito produtor do discurso, pois sua voz se subordina

¹⁴ A esta altura, não estamos considerando a questão da totalidade da obra, que permite apreender o enunciador, independentemente de ele ser semanticamente equivalente ao narrador ou não. Voltaremos a tratar desse problema, basicamente no momento de discutir os conceitos de *éthos* e estilo.

claramente a uma instância superior, que lhe delega a palavra e a sanciona. Quando o narrador não se torna ator do enunciado, mantendo-se no plano da enunciação, não há essa disjunção semântica tão patente entre os dois primeiros níveis enunciativos, de maneira que o narrador está sendo apresentado como produtor do discurso, sem que se transmita a impressão de que há um sujeito da enunciação que gerou essa instância discursiva.

É possível comprovar isso com exemplos:

No ano de meus noventa anos quis me dar de presente uma noite de amor louco com uma adolescente virgem. Lembrei de Rosa Cabarcas, a dona de uma casa clandestina que costumava avisar aos seus bons clientes quando tinha alguma novidade disponível. Nunca sucumbi a essa nem a nenhuma de suas muitas tentações obscenas, mas ela não acreditava na pureza de meus princípios. Também a moral é uma questão de tempo, dizia com um sorriso maligno, você vai ver. Era um pouco mais nova que eu, e não sabia dela fazia tantos anos que podia muito bem estar morta (Márquez, 2005, p. 7).

Nessa passagem, extraída da abertura de *Memórias de minhas putas tristes*, o narrador, que não tem nome e é protagonista da narrativa, demonstra como ele gostaria de comemorar seus noventa anos. Trata-se de um narrador – digamos – complexo psicologicamente, pois, ao mesmo tempo em que ele demonstra a vontade de ter “noite de amor louco com uma adolescente virgem”, ele alega nunca ter sucumbido “a nenhuma de suas [de Rosa Cabarcas] muitas tentações obscenas” em nome de uma estranha “pureza” de “princípios”, que o impedia de aceitar “alguma novidade disponível” sugerida pela rufiona.

(...) fizeram um amor tranqüilo e são, de serenos avós, que se fixaria em sua memória como a melhor lembrança daquela viagem lunática. Não se sentiam mais como noivos recentes (...) e menos ainda como amantes tardios. Era como se tivessem saltado o árduo caminho da vida conjugal, e tivessem ido sem rodeios ao grão do amor. Deixavam passar o tempo como dois velhos esposos escaldados pela vida, para lá das armadilhas da paixão, para lá das troças brutais das ilusões e das miragens dos

desenganos: para lá do amor. Pois tinham vivido o suficiente para perceber que o amor era o amor em qualquer momento e em qualquer parte, mas tanto mais denso ficava quanto mais perto da morte (Márquez, 1997, p. 425).

Nessa outra passagem, extraída do final de *O amor nos tempos do cólera*, após encontros e desencontros que duraram mais de cinquenta anos, o narrador mostra uma viagem de navio feita por Florentino Ariza, com setenta e seis anos de idade, e Fermina Daza, com setenta dois. Nesse momento, eles acabam tendo essa tranqüila e serena “noite de amor”.

No primeiro exemplo, a conduta do narrador torna-se rapidamente objeto de avaliação do sujeito da enunciação. No entanto essa avaliação não é exatamente discursiva, mas narrativa, na medida em que ele será sancionado como ator do enunciado, e não como ator da enunciação. Mas o fato de o narrador apresentar-se como protagonista da narrativa faz com que seja difícil distinguir essas duas dimensões, o que apenas reitera que sua competência de condução da narrativa está francamente subordinada a uma instância superior. Há, portanto, uma dissensão de vozes marcada no enunciado, o que leva ao efeito de sentido de subjetividade de que se falou.

No segundo exemplo, a conduta do narrador não está sendo posta à prova de um modo tão evidente, pois o narrador se mantém na instância da enunciação, deixando as transformações narrativas para os atores do enunciado: Florentino e Fermina. Não há a necessidade premente, no momento de interpretar essa passagem, de recorrer à instância discursiva pressuposta, até porque as pistas textuais apontam para uma compatibilidade semântica entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, de modo que não se percebe uma dissensão entre as vozes de narrador e enunciadador. O efeito de sentido aqui produzido é de objetividade.

Pode-se concluir daí que a percepção do narrador como ator do enunciado ou como simples ator da enunciação é uma maneira de perceber que tipo de relação há entre os níveis enunciativos:

1º nível enunciativo (pressuposto) NÍVEL EXTRADIEGÉTICO	<i>Enunciador</i> ↓ (mesmo ator) ↓ <i>Narrador</i>	<i>Enunciador</i> ↓ (atores distintos) ↓ <i>Narrador</i>
2º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL DIEGÉTICO	$\neq$	$=$
3º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL METADIEGÉTICO	<i>Ator do enunciado</i>	<i>Ator do enunciado</i> ¹⁵
	↓ <i>efeito de sentido de objetividade</i>	↓ <i>efeito de sentido de subjetividade</i>

Quando o narrador é, além de ator da enunciação, ator do enunciado, é possível imaginar duas maneiras de projeção de valores sobre o enunciado: a primeira ocorre quando o observador está sincretizado com o narrador, como ator da enunciação enunciada; a segunda ocorre quando o observador está sincretizado com um ator do enunciado. No primeiro caso, o observador se coloca na dimensão da enunciação enunciada; no segundo, na do enunciado. Vejamos um exemplo rosiano para ilustrar esse segundo caso:

Em *Grande sertão: veredas*, os acontecimentos são vistos do ponto de vista do Riobaldo personagem. Por isso, vai-se acompanhando seu amor por Diadorim como um amor homossexual, com a angústia que isso lhe provoca (...). O observador não sabe quem é de fato Diadorim (...). Quem sabe todas as coisas é o narrador (...). Só no final o observador descobre que Diadorim é mulher. (Fiorin, 1999, p. 108-109).

Neste romance, o enunciador escolhe – por intermédio de Riobaldo-narrador – conduzir a narrativa pela perspectiva de um observador sincretizado com Riobaldo-personagem. Como a narrativa é em *flash-back*, pois Riobaldo, fazendeiro, rico, relembra sua história pregressa de lutas e andanças no sertão mineiro, quando fez parte

¹⁵ A opção de incluir o “ator do enunciado” no terceiro nível enunciativo justifica-se pelo fato de que essa posição é tipicamente ocupada por um interlocutor. Quando um narrador é ator do enunciado é esperado e comum que ele se torne, por meio de autodebreagens que instalam o discurso direto ou indireto no texto, interlocutor da narrativa. Vale a ressalva de que é possível haver narrativas sem debreagens internas.

de um respeitado bando de jagunços, o narrador, ator da enunciação, já sabe que Diadorim é a filha de Joca Ramiro, que se traveste de homem para vingar a morte do pai. No entanto a narrativa é conduzida na perspectiva do ator do enunciado, de modo que o narratário (e, nesse caso, o enunciatário também) só recebe essa notícia no final do romance. Produz-se, nesse caso, um efeito de suspense.

Há outros romances, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *São Bernardo*, só para ficar com dois exemplos consagrados, em que o narrador está sincretizado com seu observador, de maneira que a narrativa é conduzida pelas percepções do ator da enunciação, e não do ator do enunciado. Dessa maneira, já sabemos, desde o começo dos romances, que Brás Cubas teve uma vida improdutiva e que Paulo Honório tenta livrar-se da culpa pela morte da esposa. Isso porque, embora haja momentos pontuais em que a narrativa é apresentada pelos “olhos” dos protagonistas, na maior parte das vezes é o narrador quem está sincretizado com o observador. Não há, nesse caso, o efeito de suspense.

Abordar os problemas de *quem* fala, *quem* observa e *quem* age, distinguindo essas três dimensões narrativo-discursivas, é um dos primeiros passos para compreender como os três níveis enunciativos se articulam. Essas três dimensões estão em plena consonância com a proposta de Barros, para quem, ao analisar as questões ligadas ao ponto de vista, é preciso considerar três elementos:

a delegação de “voz”, a organização do saber e a relação entre os papéis do discurso e da narrativa (1988, p. 84).

A delegação de voz remete ao problema do *quem* fala, isto é, à competência de condução da narrativa. Trata-se, sobretudo, de uma relação entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, quando o enunciador instala no enunciado o narrador, e entre o segundo e o terceiro, quando o narrador instala no enunciado os interlocutores. As operações de debreagem e embreagem, principalmente actanciais, são fundamentais nesse processo de delegação de voz.

A organização do saber, que

tem sido o critério classificatório mais explorado nas distinções entre narrador onisciente e não-onisciente, entre narrador consciente de seu papel de narrador e

narrador inconsciente, entre a difusão (onisciência multisseletiva) ou a concentração do saber (Barros, 1988, p. 85),

pressupõe o *quem* observa, pois aquele que tem voz só pode “falar” a partir do conhecimento que tem do mundo e da narrativa que está construída. Ora, esse conhecimento depende do observador escolhido pelo sujeito da enunciação.

Por fim, quanto à relação entre os papéis do discurso e da narrativa,

o narrador pode estar em sincretismo ou não com os actantes narrativos (narradores que exercem o papel de “personagens principais ou secundárias” na narrativa ou são observadores explícitos) (Fiorin, 1999, p. 103),

o que está associado ao problema do *quem* age e à distinção que se deve fazer entre os papéis narrativos, típicos dos actantes do enunciado, e aos papéis discursivos, característicos dos actantes da enunciação.

Na verdade, toda essa problematização teórica gira em torno da enunciação, que funciona como um verdadeiro depósito ideológico e que se projeta, no enunciado, sob as formas mais variadas. A análise dos três níveis enunciativos e a distinção entre actantes do enunciado, da enunciação e observadores só se tornam possíveis se se percebe que a produção discursiva depende dessa instância, que, por ser pressuposta, sempre ofereceu grandes dificuldades para os pesquisadores. Se nossa intenção é tratar de problemas de enunciação nesta tese, será imprescindível definir – da maneira mais ampla possível – o que entendemos por enunciação. É esse o objetivo do item seguinte.

2. A enunciação: em busca da precisão conceitual

A enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso. Aqui a questão – muito difícil e pouco estudada ainda – é ver como o “sentido” se forma em “palavras”, em que medida se pode distinguir entre as duas noções e em que termos descrever sua interação. É a semantização da língua que está no centro desse aspecto da enunciação, e ela conduz à teoria do signo e à análise da significância.
(Émile Benveniste, *Problemas de Lingüística Geral II*)

Possenti, num provocativo artigo, discute as origens do conceito de enunciação, passando por Benveniste, Pêcheux, Fuchs, Bakthin e Maingueneau. Num dado momento, ele faz a seguinte afirmação:

a interpretação corrente (mais encontrável talvez nos corredores e nos cafés – lugares em que se sedimentam mentalidades e filiações – do que nos livros) do enunciado “o sentido depende da enunciação” não faz sentido nenhum (2001, p. 188).

Para ele, essa crença, análoga à de que “o sujeito é a fonte do sentido”, teria como corolário uma concepção de enunciação como ato individual, o que seria um absurdo teórico.

Com efeito, desde que o conceito de enunciação começou a aparecer mais sistematicamente nos trabalhos de Semiótica e Análise do Discurso, ele passou a ser empregado imprecisamente, muitas vezes negando a monorreferencialidade e a monossemia que se exigem dos termos científicos. Por isso, o conceito passou a dar origem a toda sorte de especulações, das mais finas às mais grosseiras, como se essa etérea enunciação fosse capaz de explicar, num passe de mágica, todas as sutilezas de significância de um texto. Provavelmente, Possenti dirige sua provocação a esse uso pouco criterioso do conceito de enunciação, que implicaria uma visão particularizada dos atos enunciativos e, como tal, sem interesse para as pesquisas discursivas.

Ao analisar o estatuto do enunciador, já dissemos que um enunciado, antes de ser produto de um ato individual, sofre coerções psico-sócio-históricas de um sistema de valores, que acaba por se manifestar na enunciação. Esse enunciado produz um efeito de

individação, mas não porque a enunciação seja sempre individual, e sim porque a discursivização da relação entre o enunciador e as formações ideológicas em circulação é particular, uma vez que se baseia numa consciência formada dialogicamente no confronto entre discursos de autoridade e discursos internamente persuasivos. Se a enunciação fosse tomada simplesmente como ato individual, seria impossível conceder-lhe o estatuto de termo técnico, o que invalidaria seu aproveitamento na teoria lingüística. Essa é a tese de Possenti, que, após satirizar a idéia de que “o sentido depende da enunciação”, reconhece:

(...) defenderei também a hipótese de que faz muito sentido outra interpretação do “mesmo” enunciado, e essa outra interpretação faz sentido exatamente por considerar outra concepção de enunciação, que não a toma como ato individual, mas sim como acontecimento histórico, por um lado, e regrado, por outro (2001, p. 188).

Tentaremos, neste item, apresentar algumas das “regras” que regem os atos enunciativos, sem desprezar sua dimensão não apenas histórica, mas, mais do que isso, psico-sócio-histórica. Tratemos então de mostrar como o conceito de enunciação, que hoje recebe tanta atenção dos estudos discursivos, ingressou no corpo da teoria semiótica¹⁶.

A simples existência de um enunciado pressupõe uma instância anterior que o produziu, a partir da qual os componentes sintáticos e principalmente semânticos (e, como tais, ideológicos) se projetaram no discurso. O problema é que a assunção da existência de uma instância pré-textual poderia ser tomada como uma remissão a um contexto não-lingüístico, referencial somente, que nada interessa à Semiótica. Nesse caso, a enunciação se confundiria com a situação concreta de comunicação, entendida como “o contexto efetivo de um discurso” (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 194), e, por isso, não teria importância nenhuma para uma teoria que parte do texto para chegar às formações discursivas, e nunca o contrário.

Quando Benveniste afirma que a enunciação coloca a língua em funcionamento “por um ato individual de utilização”, tomando-a como “o ato mesmo de produzir um enunciado”, estamos diante de uma concepção de enunciação eminentemente

¹⁶ Courtés, por exemplo, reconhece que, embora a enunciação não seja “um conceito propriamente lingüístico ou semiótico”, “existe uma concepção lingüística ou semiótica da enunciação” (1991, p. 245).

lingüística: seu objetivo era estudar fatos de língua; seu objeto era o enunciado, e não essa enunciação (1989, p. 82). Ao defender que a enunciação medeia a relação entre a língua e fala saussuriana, ele acabou por mostrar que, entre o sistema lingüístico e as realizações individuais dos falantes, deve haver estruturas de mediação que permitem discursivizar a língua. Dessa forma, se

se concebe a enunciação como uma instância de mediação que produz o discurso, não se pode deixar de perguntar sobre o que é mediado por essa instância, sobre as estruturas virtuais que estão a montante da enunciação (Greimas & Courtés, 1983, p. 146).

Saindo então da definição *stricto sensu* de Benveniste e admitindo a enunciação como um fenômeno discursivo, presente num enunciado não somente sob a influência das coerções do sistema lingüístico, mas também sob a atuação de coerções – digamos – semióticas, seria possível tomar a enunciação como a responsável pela atualização do “espaço das virtualidades semióticas”, consideradas como

o lugar de residência das estruturas sêmio-narrativas, formas que, ao se atualizarem como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação (Greimas & Courtés, 1983, p. 146).

Desse modo, a definição de enunciação “como uma instância lingüística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado” (Greimas & Courtés, 1983, p. 145), toma-a, à maneira de Benveniste, como ato que medeia a relação entre um espaço virtual – as estruturas fundamentais e narrativas – e seu produto, o discurso, espaço realizado. Mais do que isso, as diferenças entre enunciação e enunciado se explicariam pelas distinções entre um “processo dinâmico” e um “resultado estático” (Kerbrat-Orecchioni, 2002, p. 33). Assim, a enunciação, por seu caráter dinâmico e pressuposto, é difícil de ser apreendida em seus múltiplos aspectos, já que a única maneira de refazer o caminho da produção discursiva – para, dessa forma, (re)constituir a estrutura da enunciação – é partir do enunciado, que, por seu caráter estático e completo, nem sempre permite plenamente essa (re)construção. Mas isso não significa que se possa abrir mão do conceito de enunciação, considerando-o como dispensável para a análise, como se o objeto-discurso possuísse uma autonomia que não exigisse a

admissão de que o enunciado, longe de ser soberano, é uma projeção da instância da enunciação.

Já que assumimos o fato de que, em toda relação predicativa, a presença de um actante-objeto implica a de um actante-sujeito e vice-versa, basta conhecer um dos dois actantes para poder deduzir a existência do outro: nesse caso, conhecemos “o objeto-enunciado”, que é o texto, podemos pois inferir a partir dele a existência do actante-sujeito. A operação certamente é complexa, mas ilustra bem a exigência formal do método. Ela permite localizar, *stricto sensu*, o sujeito enunciator: antes de tudo sujeito lógico, ele é uma posição pura e simples. Instância teórica de que nada se sabe no início, esse sujeito constrói pouco a pouco, ao longo do discurso, sua espessura semântica (Bertrand, 2003, p. 82).

Essa operação, “certamente complexa”, de reconstruir a enunciação por meio do enunciado constitui o principal desafio de qualquer análise discursiva. A primeira tentativa, nesse caso, seria a de imaginar que a situação de comunicação “concreta”, “real”, projeta-se no enunciado, que funcionaria apenas como reproduzidor de um universo não-lingüístico. Essa perspectiva, muitas vezes adotada pelo ramo da Teoria Literária que se interessou pelas interpretações textuais de fundo biográfico, não é a da Semiótica, que não considera a ordem da linguagem um decalque da ordem do mundo ou do psiquismo individual. Para fugir do extralingüístico, alguns pesquisadores já propuseram conceitos como situação de enunciação e situação de discurso:

(...) poderíamos propor distinguir (...) a *situação de enunciação*, quando nos referimos mesmo ao processo da discursivização que se caracteriza por marcas languageiras de valor dêitico, anafórico ou ilocutório, e a *situação de discurso*, quando nos referimos aos dados de saber que circulam interdiscursivamente e que sobredeterminam os sujeitos da troca verbal (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 452).

Na realidade, os conceitos de situação de enunciação e situação de discurso incluem várias noções úteis para mapear a enunciação, a saber, a discursivização, as debreagens (“marcas languageiras de valor dêitico”), formas de enunciação enunciada (“marcas languageiras de valor [...] ilocutório”), a interdiscursividade ou a influência

que o sujeito da enunciação recebe das formações discursivas. Mas, semioticamente, quando se pensa em diferenciar a comunicação da enunciação e, por extensão, a situação de comunicação da situação de enunciação – embora haja, como já insistimos no item anterior, um percurso de comunicação da enunciação –, ainda é preciso ir mais longe:

(...) do ponto de vista da enunciação, não se trata [como no ponto de vista da comunicação] da questão da circulação das mensagens num contexto extra-semiótico de tipo sócio-psicológico. Tudo se ordena em torno da posição da instância de discurso, e é sempre questão de construir e de propor esta posição, mas também de aceitá-la, de adotá-la, de recusá-la, de negá-la e de deslocá-la. Tanto para o enunciatário como para o enunciador, não se trata de fazer circular as mensagens, mas de delimitar o lugar para reportar os discursos e deles construir a significação (Fontanille, 1998, p. 259).

Temos aí uma questão, portanto, de ponto de vista teórico. Considerar a situação de enunciação e desprezar a situação de comunicação é uma exigência metodológica, pois o que nos interessa é, dentro do “processo dinâmico” que caracteriza a enunciação, compreender como se produzem os sentidos veiculados por um enunciado. Para cumprir esse objetivo, uma saída é entender que o mecanismo da enunciação suscita o conceito de intencionalidade, definido

como uma “visada do mundo”, como uma relação orientada, transitiva, graças à qual o sujeito constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo em que se constrói a si próprio (Greimas & Courtés, 1983, p. 147).

É a intencionalidade que faz com que o discurso seja direcionado da enunciação para o enunciado ou, falando em termos de existência semiótica, da virtualidade para a realização. Essa passagem, que Greimas e Courtés consideram uma “tensão” (1983, p. 238), pode começar a ser compreendida pelas maneiras mais “tradicionais” de projeção da enunciação no enunciado.

O desenvolvimento do aparelho formal da enunciação, iniciado por Benveniste, mostrou que os enunciados se constroem em relação à “rede de ‘indivíduos’ que a enunciação cria e em relação ao ‘aqui-agora’ do locutor” (1989, p. 86). Por isso, antes de instalar no enunciado observadores ou atores, é preciso instaurar um sujeito

(categoria actancial), que funcionará como ponto de referência a partir do qual se organizarão as marcas do “aqui” (categoria espacial) e do “agora” (categoria temporal). Daí que, como sugeriu Benveniste (1989, p. 81-90), a enunciação seja considerada “o lugar do *ego, hic et nunc*” (Fiorin, 1999, p. 42).

Nesse sentido, as categorias de pessoa, tempo e espaço existem, virtualmente, na enunciação e são projetadas pelo enunciador no enunciado, que as realiza. A forma mais simples dessa projeção é a *debreagem*. Aproveitando as formulações de Greimas e Courtés (1983, p. 95), Fiorin a define como

a operação em que a instância da enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base, com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, tempo e espaço (1999, p. 43).

A outra forma de projeção é a *embreagem*, que é

“o efeito de retorno à enunciação”, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado (Fiorin, 1999, p. 48),

mas sempre pressupõe uma “*debreagem* que lhe é logicamente anterior” (Greimas & Courtés, 1983, p. 140). Por isso, a forma mais simples de encontrar, num enunciado, as marcas da enunciação é justamente procurando as *debreagens* actanciais, temporais e espaciais. Tanto as *debreagens* enunciativas (instalação do eu/tu no enunciado), pelo efeito de subjetividade que lhes subjaz, quanto as *debreagens* enuncivas (ocultação da instância da narração), pela negação desse mesmo efeito, são operações que nascem de uma disjunção enunciativa, que projeta as marcas de pessoa, tempo e espaço no enunciado. No primeiro caso, há enunciação enunciada; no segundo, enunciado enunciado¹⁷ (Fiorin, 1999, p. 36). Por isso, toda *debreagem* e, por extensão, toda *embreagem* são indícios textuais da existência e, mais do que isso, dos traços característicos da enunciação.

¹⁷ Dizer “enunciado enunciado” é uma maneira de mostrar que ele é sempre produto da enunciação. Ainda voltaremos a discutir essa questão ainda neste item.

Essas três categorias – pessoa, tempo e espaço – são largamente utilizadas em análises enunciativas, como acontece com o conceito de cenografia¹⁸, que consiste numa situação de enunciação já investida semanticamente, já discursivizada. É por isso que a cenografia é uma instituição discursiva em que a enunciação

“esforça-se para justificar seu próprio dispositivo de fala” (...). [Para tal] além de uma figura de enunciador e uma figura correlativa de co-enunciador, a cenografia implica uma *cronografia* (um momento) e uma *topografia* (um lugar) das quais o discurso *pretende* surgir. São três pólos indissociáveis (...) (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 96).

O eu-aqui-agora da enunciação, quando se projeta no enunciado – enuncia ou enunciativamente –, indica simultaneamente “*aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra*” (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 96). Por isso, ao analisar um enunciado, encontram-se sempre marcas da enunciação, e poderíamos justificar essa idéia apenas pelas categorias de pessoa, tempo e espaço debruçadas e embreadas.

Acontece que as debruagens e embreadagens não são a única forma de projeção da enunciação sobre o enunciado. Fiorin reconhece isso, afirmando que “adjetivos e advérbios apreciativos”, bem como “verbos e substantivos carregados de subjetividade” também são pistas para mapear essa projeção (1999, p. 37). Isso acaba gerando uma necessidade de ampliação das noções de enunciação enunciada.

O enunciado enunciado nasce das debruagens enuncivas, enquanto a enunciação enunciada, das enunciativas: o primeiro corresponde a um efeito de objetividade; a segunda, ao de subjetividade. Na formulação de Courtés, temos respectivamente o “narrado” e a “maneira de apresentar esse narrado” (1991, p. 247). Isso poderia levar à conclusão, equivocada, de que, quando há enunciado enunciado, é impossível delimitar os traços da enunciação. Não é isso que ocorre: a ausência de marcas enunciativas remete à enunciação, de modo que as debruagens enuncivas funcionam como um efeito de sentido para deixar implícita a enunciação, o que não significa que não seja possível mapeá-la. Dessa forma, dizer que o texto enuncivo é “desprovido das marcas da enunciação” (Greimas & Courtés, 1983, p. 148) significa tomá-lo como um discurso

¹⁸ A cenografia, assim com a cena englobante e a cena genérica, faz parte da subdivisão que Maingueneau propõe da cena de enunciação (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 96) e que foi desenvolvida por Carvalho (2005, p. 54-55).

que, por esconder essas marcas no enunciado, procura remeter à enunciação de outra maneira. Também seria precipitado concluir que a enunciação enunciada é a única forma de encontrar indícios da enunciação no enunciado. Não é. A diferença entre ela e o enunciado enunciado é que, naquele caso, esses indícios são explícitos, estabelecem relações *in praesentia*, e, neste, o apagamento desses indícios suscita relações *in absentia*, o que não deixa – repita-se – de reportar à enunciação.

Mas não se deve reduzir a enunciação enunciada ao processo de instalação do eu-aqui-agora no enunciado. As debreagens e as embreagens enunciativas configuram um problema de sintaxe discursiva, mas as palavras valorativas citadas por Fiorin (1999, p. 37) ou os “verbos performativos” (Greimas & Courtés, 1983, p. 148), por exemplo, também indicam a presença do enunciador do enunciado, o que significa que existe também uma enunciação enunciada marcada semanticamente.

A escolha lexical, por exemplo, constitui um problema de semântica discursiva. Quando o enunciador opta por uma palavra e não por outra, opera-se uma seleção de natureza ideológica, confirmando o aforismo de que a “*palavra é o fenômeno ideológico por excelência*” (Bakhtin, 1997c, p. 36). Não existem palavras neutras. A própria arbitrariedade do signo lingüístico, a idéia de que a linguagem não é cópia da realidade, os valores sociais que impregnam as palavras, as impressões que elas suscitam pela conotação confirmam que as múltiplas possibilidades oferecidas pelo sistema lingüístico estão longe de ser equivalentes. Toda escolha encerra, pois, uma intencionalidade, que, como tal, remete à enunciação. Por isso, as situações em que

o sujeito da enunciação se encontra diante do problema da verbalização de um objeto referencial, real ou imaginário (Kerbrat-Orecchioni, 2002, p. 80),

interessam à análise enunciativa, como forma de mostrar que a enunciação também se manifesta pela semântica discursiva.

Se se considera a dimensão denotativa das palavras, poderíamos até aceitar que elas têm “contornos relativamente estáveis”. Mas o fato é que sua dimensão conotativa as faz “um conjunto etéreo” (Kerbrat-Orecchioni, 2002, p. 80). No primeiro caso, seria mais fácil admitir uma certa “objetividade” das palavras, embora isso remeta necessariamente à enunciação enunciada, mas, no segundo, essa hipótese se desfaz, na medida em que fica muito clara a tese de que o uso das palavras implica valores e que, por isso, elas são um fenômeno ideológico.

O que se pode dizer é que há palavras em que a denotação está em primeiro plano, o que cria uma impressão de neutralidade referencial, na medida em que há um esforço para “esconder todos os traços de um enunciador individualizado” (p. 80). Esse discurso “objetivo” estaria em oposição a um discurso “subjetivo”, em que a presença do enunciador no enunciado seria percebida com mais facilidade, sobretudo pelo uso de palavras carregadas de valores conotativos.

É preciso salientar, porém, que denotação e conotação, objetividade e subjetividade encerram uma oposição que “*não é dicotômica, mas gradual*” (p. 81). Os adjetivos são a classe morfológica que permite, com mais rapidez, notar essa graduação. Kerbrat-Orecchioni dá uma sequência de exemplos (“solteiro → jovem → pequeno → bom” [p. 81]), mostrando uma progressão do pólo da objetividade para o da subjetividade, em que cada palavra vai indicando um aumento do grau de avaliação subjetiva do enunciador. Isso não significa que apenas as palavras de valor conotativo mais acentuado – que constituem, pois, marcas semânticas da enunciação enunciada – possam ser tomadas como garantia da presença do enunciador no enunciado. Na verdade, a opção por termos menos conotativos, à guisa dos casos de enunciado enunciado já referidos, produz também um efeito de objetividade, que remete à enunciação *in absentia*, na medida em que, ao se esconder no enunciado, o enunciador não deixa de comprovar sua existência, pois é ele o responsável por essas escolhas lexicais.

Aqui vale a pena retomar as duas abordagens de enunciação propostas por Kerbrat-Orecchioni (p. 34-36) e retomadas por Fiorin (1999, p. 38). Segundo elas, os fatos enunciativos podem ser entendidos como

todos os traços lingüísticos da presença do locutor no seio de seu enunciado, mostrando o que Benveniste chamava subjetividade na linguagem (Fiorin, 1999, p. 38),

ou como

as projeções da enunciação (pessoa, espaço e tempo) no enunciado, recobrando o que Benveniste chamava o “aparelho formal da enunciação” (1999, p. 38).

No primeiro caso, teríamos um problema de semântica discursiva; no segundo, um de sintaxe discursiva. No primeiro, pode-se falar, pois, em enunciação enunciada manifestada pela semântica; no segundo, em enunciação enunciada assinalada pela sintaxe. Seriam as duas abordagens mais comuns dos fatos enunciativos. Kerbrat-Orecchioni, adepta da primeira abordagem, afirma:

Nossa hipótese de trabalho será que certos fatos lingüísticos são, desse ponto de vista, mais pertinentes do que outros; nosso alvo será localizar e circunscrever esses pontos de ancoragem mais patentes da subjetividade languageira (2002, p. 36).

Já Fiorin, que se dedica sobretudo à segunda abordagem, afirma:

Como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do “sujeito”, tomado como ponto de referência. Assim, espaço e tempo estão na dependência do *eu*, que neles se enuncia. O *aqui* é o espaço do *eu* e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato de enunciação que o descreve. A partir desses dois elementos, organizam-se todas as relações espaciais e temporais (1999, p. 42).

Essas duas abordagens engendram duas perspectivas teóricas complementares. A Semiótica interessou-se inicialmente pela segunda, deixando inicialmente as marcas semânticas da enunciação enunciada um pouco de lado. Com efeito, delimitar a presença do enunciador no enunciado por meio de *debreagens* e *embreagens* enunciativas é mais simples, do ponto de vista da análise, do que encontrar pistas semânticas dessa presença. O terreno da semântica – pela polissemia, pelas sutilezas conotativas, pelo problema da ampliação e da restrição de sentido – é bem menos firme do que o da sintaxe. Daí que os estudos enunciativos, dentro do rigor que caracteriza o modelo semiótico, tenham se interessado primeiro pelo “aparelho formal da enunciação”, para depois se debruçar sobre as variadas facetas da “subjetividade languageira”.

Para analisar mais cuidadosamente as questões de semântica discursiva, é preciso ir além das escolhas lexicais do enunciador. Também poderiam ser tomadas como marcas semânticas de enunciação enunciada as situações em que o discurso

inclui, à semelhança da estrutura da modalização autonímica¹⁹, referências à própria produção discursiva. Trata-se, de uma certa maneira, de uma volta ao conceito de enunciação como ato, só que agora como um ato que se projeta no enunciado-produto, que se torna, por meio de “enunciados metadiscursivos”, um verdadeiro “desdobramento da enunciação” (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 84).

A enunciação reportada, entendida como “um simulacro da enunciação” (Fiorin, 1999, p. 41), pode ser tomada como exemplo desse “desdobramento”. Quando, por meio do diálogo (Courtés, 1991, p. 249), simula-se, no enunciado, a estrutura de comunicação de enunciador e enunciatário, tem-se a enunciação reportada. Essa reportação à enunciação possui uma dimensão metadiscursiva, na medida em que faz pressupor uma relação entre a interlocução dos actantes da enunciação e a dos actantes do enunciado. Trata-se de uma manifestação de “heterogeneidade enunciativa” (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 326), por meio da qual se nota uma enunciação que se coloca “além da” enunciação concretizada no texto.

A enunciação reportada acaba sendo uma maneira de o texto operar com o metadiscurso. Por meio dela, produz-se um *éthos* “de um homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso de outros” (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 326), o que não deixa de remeter aos níveis enunciativos de que tratamos no item anterior. Isso lembra o processo de teatralização da enunciação sugerido por Ducrot no estudo da polifonia. Quando o enunciador delega voz, direta ou indiretamente, a diversos interlocutores, ele se torna um verdadeiro “encenador da representação enunciativa”. Nessa situação,

o sentido de um enunciado descreve a enunciação como uma espécie de diálogo cristalizado em que várias vozes se entrecrocavam (Ducrot, 1984, p. 9).

Esse choque de vozes, típico do diálogo, caracteriza a enunciação reportada, que, com seus efeitos de sentido (Fiorin, 1999, p. 40), dá à alteridade, à heterogeneidade, à presença dos outros um “valor constitutivo” (Ducrot, 1987, p. 9) na composição, na produção do discurso.

Embora a enunciação reportada pressuponha, muitas vezes, elementos metaenunciativos, que simulam no enunciado o ato de produção discursiva, fazendo-lhe

¹⁹ Que será estudada com mais detalhes por ocasião da análise das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no capítulo seguinte desta tese.

constantes referências, a metaenunciação²⁰ – entendida como as menções, no interior do discurso, ao seu processo de produção – pode se manifestar textualmente sem que haja enunciação reportada. É o que acontece quando o enunciador problematiza a composição do próprio enunciado, como no seguinte exemplo:

Tertuliano Máximo Afonso não sabe, não imagina, não pode adivinhar que o empregado já se arrependeu do mal-educado despropósito (...). Afinal, é benévolo o princípio mercantil, alicerçado na antiguidade e povoado pelo uso dos séculos, que a razão sempre a tem o cliente, mesmo no caso improvável, mas possível, de se chamar Tertuliano.

Já no autocarro que o irá deixar perto do prédio em que vive há meia dúzia de anos, isto é, desde que se divorciou, Máximo Afonso, servimo-nos aqui da versão abreviada do nome porque à nossa vista a autorizou aquele que é seu único senhor e dono, mas principalmente porque a palavra Tertuliano, estando tão próxima, apenas duas linhas atrás, viria desservir gravemente a fluência narrativa (...) (Saramago²¹, 2002, p. 11-12).

Nessa passagem, do início de *O homem duplicado*, o narrador, ao comentar os marcadores de coesão empregados no enunciado, justifica suas escolhas lexicais, explicitando um raciocínio que cabe à instância da enunciação. Tem-se aí uma projeção da enunciação sobre o enunciado, uma forma de enunciação enunciada marcada semanticamente que não nasce de uma escolha lexical ou de uma enunciação reportada, mas sim de um comentário que problematiza explicitamente as opções que o sistema enunciativo oferece ao enunciador. É certo que, nesse caso, poderíamos dizer que se trata de uma passagem metalingüística no sentido jakobsoniano do termo, pois há um texto que remete ao próprio código do processo de comunicação. Mas preferimos empregar o termo metaenunciação, empregado por Authier-Revuz (1988), que recobre mais do que a referência ao sistema lingüístico que permite a interlocução, até porque há passagens metaenunciativas que não são, *stricto sensu*, metalingüísticas, como, por exemplo:

²⁰ No capítulo seguinte, retomaremos, no exame da obra machadiana, a análise da metaenunciação.

²¹ Como é desejo do autor, mantivemos na transcrição de seu texto a ortografia portuguesa.

Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual – há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês. É visão de iminência de. De quê? Quem sabe se mais tarde saberei. Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes (Lispector, 1993, p. 26).

Nesse fragmento de *A hora da estrela*, o narrador não discorre exatamente sobre o código lingüístico, e sim sobre suas opções e suas escolhas narrativas e discursivas. Trata-se menos de metalinguagem do que de metaenunciação. Também neste caso, da mesma forma que no exemplo de Saramago, há enunciação enunciada marcada pela semântica discursiva, pois o enunciador – por meio do narrador – explicita questões que pertencem ao dinâmico território da enunciação. Nessa perspectiva, todas essas formas de enunciação enunciada semântica são marcas da subjetividade languageira.

Até agora, considerou-se a enunciação como uma instância pressuposta pelo enunciado, que abriga o sujeito da enunciação e as posições de enunciador e enunciatário. Isso poderia levar à crença de que todo enunciado pressupõe uma – e apenas uma – enunciação.

Digamos que todo enunciado tem uma enunciação pressuposta e que foi essa enunciação que mereceu nossa atenção por enquanto. Ela seria a responsável pela axiologização dos conteúdos semânticos do discurso, pelo ponto de vista que orienta a visão de mundo veiculada discursivamente, o que permite tomá-la como um depósito de valores ideológicos que vão sendo projetados no enunciado e vão deixando pistas que permitem mapeá-la. Assim, tudo que aparece no enunciado é “responsabilidade” dessa enunciação. O fato é que, como já dissemos no item anterior, a análise discursiva não pode prescindir da idéia de que existem níveis enunciativos. Se é assim, essa enunciação remeteria ao primeiro nível enunciativo, a uma instância pressuposta a partir do qual os demais níveis de construiriam. Esquemáticamente, teríamos:

Ocorre que, após o primeiro processo de delegação de voz, por debreagens de 1º grau, passa a haver, dentro do enunciado, uma relação entre narrador e narratário que encerra uma outra cena enunciativa. No segundo processo de delegação de voz, por debreagens de 2º grau, instauram-se interlocutor e interlocutário no enunciado, o que pressupõe uma terceira cena enunciativa. Assim, além da enunciação pressuposta, que chamaremos enunciação de 1º grau, haveria uma enunciação de 2º grau, de responsabilidade do narrador, e uma de 3º grau, que ficaria a cargo dos interlocutores. As debreagens de 1º grau nasceriam então da enunciação de 1º grau, afinal é o enunciador que instala o narrador no enunciado. As debreagens de 2º grau nasceriam da enunciação de 2º grau, pois é o narrador quem instala no enunciado os interlocutores. As debreagens de 3º grau, quando as há, nasceriam da enunciação de 3º grau, e assim sucessivamente. Nada impediria um determinado texto de operar com uma enunciação de 4º ou de 5º grau. Isso dependeria do número de debreagens internas que ele suportaria. Graficamente, podemos representar esse raciocínio assim:

Assim como todos os níveis enunciativos de algum modo se subordinam ao primeiro, todas essas enunciações (da de 2º grau em diante) dependem da enunciação de 1º grau. Em muitos textos, aliás, as demais enunciações não chegam a ter, para usar a expressão de Bertrand, “espessura semântica” (2003, p. 82), o que significa que o estudo da enunciação de 1º grau é muitas vezes bastante para a análise discursiva. Mas há situações em que se percebe uma cisão, um hiato, uma descontinuidade ou entre o primeiro e o segundo nível enunciativo ou entre o segundo e o terceiro. Quando isso acontece, torna-se pertinente considerar essas enunciações separadamente, pois, de fato, percebem-se diferenças mais claras entre elas.

Veja-se um exemplo extraído de *O coronel e o lobisomem*²²:

(...) preparado estava para a guerra do lobisomem. Por descargo de consciência, do que nem carecia, chamei os santos de que sou devocioneiro:

– São Jorge, Santo Onofre, São José!

²² No estudo das passagens que se seguem de *O coronel e o lobisomem*, partimos das análises feitas por Savioli e Fiorin (1995, p. 197-198 e 1996, p. 328-330).

Em presença de tal apelação, mais brabento apareceu a peste. Ciscava o chão de soltar terra e macega no longe de dez braças ou mais. Era trabalho de gelar qualquer cristão que não levasse o nome de Ponciano de Azeredo Furtado. Dos olhos do lobisomem pingava labareda, em risco de contaminar de fogo o verdal adjacente. Tanta chispa largava o penitente que um caçador de paca, estando em distância de bom respeito, cuidou que o mato estivesse ardendo. Já nessa altura eu tinha pegado a segurança de uma figueira e lá de cima, no galho mais firme, aguardava a deliberação do lobisomem. Garrucha engatilhada, só pedia que o assombrado desse franquia de tiro. Sabidão, cheio de voltas e negaças, deu ele de executar macaquice que nunca cuidei que um lobisomem pudesse fazer. Aquele par de brasas espiava aqui e lá na esperança de que eu pensasse ser uma súcia deles e não uma pessoa sozinha. O que o galhofista queria é que eu, coronel de ânimo desenfreado, fosse para o barro denegrir a farda e deslustrar a patente. Sujeito especial em lobisomem como eu não ia cair em armadilha de pouco pau. No alto da figueira estava, no alto da figueira fiquei (Carvalho, 1989, p. 179).

Nesta passagem, narrada pelo coronel Ponciano, percebe-se um jogo tensivo que cria um descompasso entre os fatos acontecidos e os fatos narrados, ou melhor, entre os presumíveis acontecimentos e a maneira como o narrador quer que eles sejam compreendidos. Em primeiro lugar, Ponciano usa uma série de expressões que intensificam a fúria do lobisomem e o perigo que, portanto, ele corria: “uma peça de vinte palmos de pêlo e raiva”, “mais brabento”, “Ciscava o chão de soltar terra e macega no longe de dez braças ou mais”, “gelar qualquer cristão” ou “Dos olhos do lobisomem pingava labareda, em risco de contaminar de fogo o verdal adjacente”. Ao lado da intensificação da fúria, aparecem outros exageros do coronel, que reconhece a astúcia do “figurão de cachorro” em “cheio de voltas e negaças” e em “espiava aqui e ali na esperança de que eu pensasse ser uma súcia deles”. Ao avaliar o lobisomem, hiperbolizando-lhe as qualidades, Ponciano parece querer qualificar a si mesmo, pois elogiar o adversário é uma maneira de valorizar mais ainda uma eventual vitória sobre ele. No entanto, ao lado desse movimento de aumento da tensão, no que diz respeito à sanha do lobisomem, o narrador reconhece que tem medo, mas procura a todo instante

dissimulá-lo. Esse jogo entre o medo e a dissimulação pode ser percebido pelos trechos a seguir: “Por descargo de consciência, do que nem carecia, chamei os santos de que sou devocioneiro”, “*Já nessa altura eu tinha pegado a segurança de uma figueira e lá de cima, no galho mais firme, aguardava a deliberação do lobisomem*” ou “Sujeito especial em lobisomem como eu não ia cair em armadilha de pouco pau. No alto da figueira estava, no alto da figueira fiquei”. Os trechos em *itálico* mostram o medo; os sublinhados, a dissimulação. Ao atenuar o receio de enfrentar o lobisomem, Ponciano queria manter o *éthos* corajoso pelo qual costumava se caracterizar. Portanto o que ocorre nessa passagem é um movimento tensivo duplo: de um lado, o coronel amplifica a fúria e a astúcia do lobisomem, com hipérboles; do outro, atenua o medo que sente em enfrentá-lo, com eufemismos.

A percepção desse movimento tensivo se deve sobretudo à enunciação de 1º grau: é por meio dela que o enunciador apresenta o lado bravateiro do narrador. Ponciano, pelo segundo nível enunciativo, é um valente; pelo primeiro, é um covarde. É como se a exposição do medo do narrador coubesse à enunciação de 1º grau, enquanto sua atenuação e a intensificação da fúria do lobisomem, à de 2º grau.

Pela enunciação de 1º grau, percebe-se que o enunciador delegou voz ao coronel Ponciano, mas fez questão de satirizá-lo, o que comprova um descompasso programado entre o enunciado (do coronel) e a enunciação (do enunciador). É essa enunciação a responsável pelo efeito de humor do texto. Afinal há um ator do enunciado e da enunciação que, embora arvore para si grande valentia, prefere aguardar a “deliberação do lobisomem” e a “franquia de tiro” na “segurança de uma figueira”. As ações de Ponciano, assim, não estão de acordo com sua autocaracterização. Há uma clara diferença entre o *éthos* dito e o *éthos* mostrado do coronel. A dissimulação do seu medo se mistura então a ações covardes, que fazem com que essa dissimulação não se realize plenamente, tornando o coronel alvo de uma sátira. Quem comanda tudo isso é a enunciação de 1º grau²³.

No nível da enunciação de 2º grau, tem-se a valentia do coronel e sua tentativa de amplificar o poder amedrontador do lobisomem, de cujos olhos “pingava labareda, em risco de contaminar de fogo o verdal adjacente”, a ponto de “um caçador de paca,

²³ É preciso ressaltar que nossa convicção de que é essa dissociação enunciativa que explica o movimento tensivo duplo (hipérbole da fúria e da astúcia do lobisomem e eufemismo do medo sentido pelo coronel X apresentação de seu medo) só pode ser percebida no romance como um todo, em que vão sendo semeados indícios de que o enunciador satiriza o comportamento e a linguagem do narrador. Apenas pela passagem transcrita, seria possível admitir que há apenas uma disjunção entre o /ser/ e o /parecer/ na enunciação enunciada.

estando em distância de bom respeito” supor “que o mato estivesse ardendo”. Nesse nível, não haveria sátira, mas sinceridade, afinal Ponciano parece realmente se considerar “coronel de ânimo desenfreado” e “Sujeito especial em lobisomem”. É a combinação entre essa enunciação e a enunciação de 1º grau que permite concluir que essa valentia é bravata.

Ainda seria possível analisar, nesse fragmento, a enunciação de 3º grau, que aparece na passagem em discurso direto, em que por uma debreagem interna o narrador se transforma em interlocutor. Quando Ponciano-narrador delega voz a Ponciano-personagem, saímos do tempo e do espaço da enunciação e nos transportamos para o “aqui” e “agora” do enunciado. Produz-se, assim, uma ilusão referencial, pois o narrador deixa de comentar sua situação na “guerra do lobisomem” para apenas narrá-la, reproduzindo algumas exclamações religiosas, de valor interjeitivo, empregadas pelo coronel como uma espécie de preparação profética para a batalha com o “assombrado”. Ao afirmar que aquela convocação de santos era desnecessária e que estava sendo feita “por descargo de consciência”, há, no plano do /parecer/, a impressão de que Ponciano não precisava de ajuda divina, mas, no plano do /ser/, o fato de as exclamações aparecerem no enunciado são uma pista de que essa ajuda não era tão prescindível, o que fica mais fácil de ser percebido se consideramos os indícios de que o coronel estava com imenso receio de enfrentar o lobisomem. Haveria, pois, um medo *secreto* e uma valentia *mentirosa*. Nessa perspectiva, o pedido de ajuda aos santos (“São Jorge, Santo Onofre, São José!”), que é reconhecido como uma “apelação” pelo narrador, revela que a personagem Ponciano, no momento anterior à “guerra”, toma esse pedido como uma necessidade, e não como “descargo de consciência”. Assim, sua religiosidade faz com que ele não consiga dissimular seu medo. Por isso, na perspectiva da enunciação de 3º grau, esse medo é sincero, pois a exclamação da personagem atesta seu receio de enfrentar “a guerra do lobisomem”; na enunciação de 2º grau, tenta-se esconder esse medo, na medida em que o narrador afirma que tudo foi “descargo de consciência”; na enunciação de 1º grau, o medo se torna explícito, pois se percebe o lado bravateiro do coronel.

Para perceber a necessidade que alguns textos impõem de estudar os níveis enunciativos em mais detalhes, explicitando as relações entre as enunciações de 1º, 2º e 3º grau, podemos, por exemplo, retomar algumas idéias sobre o conceito de ironia²⁴.

²⁴ Trataremos do problema da ironia nos capítulos de análise da obra machadiana, sobretudo no item 4 do capítulo seguinte.

Semioticamente, pode-se entender a ironia como um recurso discursivo em que “se afirma no enunciado e se nega na enunciação” (Fiorin, 2000, p. 56). Se é assim, há três tipos de ironia, considerando cada um dos níveis enunciativos apresentados. Haveria uma ironia do enunciador, uma do narrador e uma dos eventuais interlocutores. É claro que só faz sentido considerar que há graus de ironia quando essas enunciações não são equivalentes. Na maior parte das vezes, a enunciação de 1º grau não se distingue da de 2º grau, o que não permite que se separe a ironia do enunciador da do narrador, por exemplo. Mas, quando não há essa equivalência semântica, é fundamental distinguir os graus de ironia com mais cuidado.

A ironia do enunciador aparece sobretudo quando enunciador e narrador não estão em conformidade semântica. Nesses casos, a partir da enunciação de 1º grau, nota-se um desacordo entre enunciado e enunciação que muitas vezes atinge o narrador. Isso ocorre basicamente nas narrativas em que o narrador é também ator do enunciado, o que faz com que haja mais indícios para identificar a figura do enunciador. Trata-se de uma estratégia de enunciação que visa a mostrar que o discurso do narrador não é autônomo, tanto que pode ser alvo de uma ironia. Eis mais um exemplo de *O coronel e o lobisomem*:

Foi nesse entrementes que o lobisomem soltou aquele berro agoniado e no fim do berro já meus dedos de torniquete seguravam o cativo onde gosto de segurar: na gargantilha. Aí até achei graça da discórdia, uma vez que a comandância da rixa estava comigo. Vendo a demanda finada, gritei:

– Estais em poder da munheca do coronel Ponciano de Azeredo Furtado e dela não saireis, a não ser pela graça de Nosso Senhor Jesus Cristo, que é pai de todos os viventes desse mundo.

Como no caso da sereia, tratei a encantação em termos de cerimônia, sois-isso, sois-aquilo, dentro dos conformes por mim aprendidos em colégio de frade a dez tostões ao mês. Desse modo, ficava logo estipulado que o cativo não andava em mão de um coronelão do mato, despido de letras e aprendizados, uma vez que a vadiagem das trevas leva muito em conta a instrução dos demandistas. No presente caso do lobisomem, nem careci de empregar outras sabedorias (Carvalho, 1989, p. 181).

Ponciano de Azeredo Furtado acredita, de fato, na sua competência de “sanar” casos de lobisomem, ainda que, para isso, use táticas surpreendentes como considerar que “a vadiagem das trevas leva muito em conta a instrução dos demandistas”. O efeito de humor, aqui, é obtido pelo fato de Ponciano crer em suas bravatas, em sua fanfarrice, em suas bufonarias. Durante todo o romance, não só nessa passagem, o enunciador faz questão de mostrar que certos enunciados, aparentemente sob a responsabilidade do narrador, não devem ser interpretados literalmente. Por exemplo, logo na abertura do romance, o coronel afirma:

A bem dizer, sou Ponciano de Azeredo Furtado, coronel de patente, do que tenho honra e faço alarde. Herdei de meu avô Simeão terras de muitas medidas, gado do mais gordo, pasto do mais fino. Leio no corrente da vista e até uns latins arranhei em tempos verdes da infância, com uns padres-mestres a dez tostões por mês. Digo, modéstia de lado, que já discuti e deixei no assoalho do Foro mais de um doutor formado. Mas disso não faço glória, pois sou sujeito lavado de vaidade, mimoso no trato, de palavra educada. Já morreu o antigamente em que Ponciano mandava saber nos ermos se havia um caso de lobisomem a sanar ou pronta justiça a ministrar (Carvalho, 1989, p. 3).

Ponciano se apresenta como caçador de lobisomem, homem estudado, coronel de patente, criador de gado, ministrante da justiça. Por meio de preterições, deixa sua modéstia de lado, fazendo alarde das próprias qualidades. Assim, percebe-se que seu *éthos* dito é “lavado de vaidade”, enquanto seu *éthos* mostrado é repleto dela, ao menos no “antigamente em que Ponciano mandava saber nos ermos se havia um caso de lobisomem a sanar ou pronta justiça a ministrar”. Num dado momento do romance, o narrador sai para caçar capivara com Serapião Lorena, distrai-se, e seu cavalo o leva para perto do mar. Após encantar-se com uma sereia, o coronel diz no início do capítulo seguinte:

Não sou homem de espalhafatos e alardes. Por mim, pelo meu feitio reservoso, deixava morrer na nascerça a questão da moça das águas, sem permitir que a fama do acontecido saísse das tramelas de Serapião Lorena. Mas digo e repiso que em boca de pasto ninguém tem

mando. É bicho arredio que não aceita cabresto ou imposição. O vento linguarudo longe foi soprar o caso da sereia em brenha que nem sabia da existência de pessoa tão encantada (Carvalho, 1989, p. 110).

O mesmo narrador que fazia alarde de sua patente, agora reconhece não ser “homem de espalhafatos e alardes”. Trata-se de um indício de que o enunciador quer que o enunciatário perceba o narrador como um sujeito volúvel, pouco confiável, cujas palavras não devem ser interpretadas literalmente. Não deixa de ser engraçado que o coronel, embora tenha visto que a sereia “era provida de um par de roliços do maior agrado meu”, assumia: “Como estivesse em tarefa militar, fiquei dentro dos regulamentos e estipulações da guerra” (p. 108). Ora, considerar uma caçada de capivara “tarefa militar” e supor que isso é motivo para não se deixar levar pelos encantos da sereia mostra a fanfarrice do coronel, que parece dar mais importância a suas ações do que elas realmente têm. A desculpa para não ceder à graça da sereia é semelhante à dada para não enfrentar um lobisomem em outra passagem do romance:

Sujeito de patente, militar em serviço de água benta, carecia de consentimento para travar demanda com lobisomem ou outra qualquer penitência dos pastos, mesmo que fosse uma visagenzinha de menino pagão. Sempre fui cioso da lei e não ia em noite de batizado manchar, na briga de estrada, galão e patente (...) (Carvalho, 1989, p. 178).

A formalidade da linguagem empregada pelo coronel, cheia de cacoetes militares, reforça sua fanfarrice. Assim, na luta que ocorre posteriormente com o lobisomem, Ponciano trata “a encantação em termos de cerimônia, sois-isso, sois-aquilo, dentro dos conformes (...) aprendidos em colégio de frade a dez tostões ao mês”, o que atesta seu lado bufão, uma vez que ele parece apenas querer fazer alarde de seus sucessos. Tanto é verdade que, após o “torquinete”, ele confessa:

Ninguém tinha outra fala que não a lição do coronel em cima do lobisomem. Em tais alturas correu muita mentira, como é da rotina dos currais. Tive de embargar, por falsas, meia dúzia de propaladas invenções que davam as maiores vantagens a mim em descrédito do lobisomem. Fui justo, cortei no sabugo o que não era do coronel:

– *Ao homem o que é do homem.*

No particular, em conversa de amigos, até gabei o assombrado, que pelo modo de falar devia ser pessoa de boa instrução:

– *Capaz que seja até um guarda-livro ou coisa mais para cima.*

(Carvalho, 1989, p. 178).

Note-se como o coronel não abre “mão de qualquer galhardia” (p. 268) e, pelas preterições, não deixa de se valorizar, sempre que possível. Para confirmar como Ponciano é volúvel em suas bravatas, basta lembrar um momento do final do romance, quando ele se encontra com outra assombração:

Fiquei de sozinho na estrada como na noite do lobisomem. Nem o vento corria, nem o mato era senhor de mexer uma folha. Por trás dos aceiros, rondava o sujeitão de pé de cabra. Podia escutar o risinho pouco casista dele, enxergar seu par de olhos feito brasa. Tive de afrouxar o colarinho para contrabalançar o calor de cem fomalhas que vinha da parte infestada pelo pai dos capetas. Não procurei trocar palavras com ele, que esse proceder não vinha nos livros de minhas leituras, nem nas práticas por mim aprendidas em escola de frade (Carvalho, 1989, p. 303).

O mesmo homem que usava “termos de cerimônia” no tratamento com o lobisomem, nessa passagem não troca “palavras com ele, que esse proceder não vinha no livro de (...) leituras”. Assim, a própria luta com o lobisomem, “a comandância da rixa”, a relação com as encantações, o heroísmo do coronel precisam ser lidos na perspectiva irônica, uma vez que o contexto do romance oferece indícios para não levarmos as palavras do narrador tão a sério: talvez os lobisomens não passem de um inimigo fictício. Mas, para perceber isso, não basta recorrer à enunciação de 2º grau, até porque, na dimensão desta, as palavras de Ponciano não são irônicas; é preciso reportar à enunciação de 1º grau, instância em que o enunciador demonstra seu controle sobre o narrador, para notar que há um desacordo entre o enunciado e a enunciação de 1º grau.

A ironia do narrador ocorre quando o narrador, como ator do enunciado também, não é alvo, mas agente da ironia. Pela enunciação de 2º grau, percebe-se que o narrador está a ironizar algum actante da narrativa, em vez de ele ser ironizado pelo enunciador. Nesses casos, a enunciação de 1º grau abre espaço para a de 2º grau, como que a criar a

impressão de autonomia da voz do narrador. É o que acontece nesse excerto da crônica “Aula de inglês”, na reflexão do narrador, logo após sua professora perguntar, apontando para um cinzeiro, se aquilo era um elefante:

Minha tendência imediata foi responder que não, mas a gente não deve se deixar levar pelo primeiro impulso. Um rápido olhar que lancei à professora bastou para ver que ela falava com seriedade, e tinha o ar de quem propõe um grave problema. Em vista disso, examinei com a maior atenção o objeto que ela me apresentava.

Não tinha nenhuma tromba visível, de onde uma pessoa leviana poderia concluir às pressas que não se tratava de um elefante. Mas se tirarmos a tromba de um elefante, nem por isso ele deixa de ser um elefante; e mesmo que morra em consequência da brutal operação, continua a ser um elefante; continua, pois um elefante morto é, em princípio, tão elefante quanto qualquer outro (Braga, 1998, p. 37).

O narrador dessa crônica parece levar a sério a pergunta da professora, fazendo reflexões sutis sobre os traços que definem a essência de um elefante. Há um tom jocoso nessas reflexões, como se o narrador fosse alguém que não crê na eficiência daquele método de ensino de língua estrangeira, pois o exame atento que ele faz da essência de um cinzeiro, entremeado a conjecturas sobre as peculiaridades de um elefante, mostra um descompasso entre enunciado – onde há uma franca e sisuda análise da pergunta da professora – e enunciação – onde há uma zombaria do questionamento proposto. Tanto é verdade que, no final da crônica, o narrador-aluno diz:

Retirei-me imensamente satisfeito daquela primeira aula; andei na rua com passo firme e ao ver, na vitrina de uma loja, alguns belos cachimbos ingleses, tive mesmo a tentação de comprar um. Certamente teria entabulado uma longa conversa com o embaixador britânico, se o encontrasse naquele momento. Eu tiraria o cachimbo da boca e lhe diria:

– It’s not an ash-tray! (Braga, 1998, p. 38).

O “grave problema” proposto pela professora não tem nada de grave. Por isso, o narrador é obrigado a imaginar uma situação de fala completamente artificial para poder usar a frase (“It’s not an ash-tray!”) aprendida em aula. Há, pois, uma ironia que subjaz a todo o fragmento, na medida em que a enunciação oferece indícios para concluir que o narrador já percebeu a pouca praticidade desse método de ensino. Sua imensa satisfação com sua primeira aula, em que ele foi obrigado a fazer análises requintadas para diferenciar cinzeiros de elefantes, esconde uma crítica à eficiência daquela aula. Aqui, o enunciador transfere a responsabilidade da ironia para o narrador e, ainda que a enunciação de 1ª grau a confirme, ela ocorre sobretudo por causa da enunciação de 2º grau: é o narrador que ironiza a professora e os que crêem nesse método de ensino por perguntas e respostas.

Como já mostramos no item anterior, quando o narrador permanece apenas como ator da enunciação, há poucas pistas para diferenciá-lo do enunciador, o que equivale a dizer que, nessas situações, as enunciações de 1º e de 2º grau se apresentam como praticamente equivalentes. Por isso, quando ocorre uma ironia nesse tipo de texto, é igualmente pertinente considerá-la ironia do narrador ou do enunciador. Eis um exemplo:

Ser valentão foi em algum tempo ofício no Rio de Janeiro; havia homens que viviam disso: davam pancadas por dinheiro, e iam a qualquer parte armar de propósito uma desordem, contanto que se lhes pagasse, fosse qual fosse o resultado.

Entre os honestos cidadãos que nisto se ocupavam, havia, na época desta história, um certo Chico-Juca (Almeida, 2000, p. 150).

Ao tachar os arruaceiros do Rio joanino de “honestos cidadãos”, o narrador recorre a uma clara ironia, muito adequada ao bom humor que caracteriza o romance como um todo. Não há pistas bastantes para concluir se o descompasso semântico que define a ironia se dá entre enunciado e enunciação de 1º grau ou entre enunciado e enunciação de 2º grau, até porque, nesse texto, enunciador e narrador se sobrepõem. Não se trata, portanto, de um discurso em que é relevante fazer distinção entre as enunciações dos dois primeiros níveis.

O terceiro tipo de ironia é a do interlocutor. Quando o narrador, por uma debreagem interna, instala no enunciado um interlocutor, ele instaura também uma

enunciação, que será a instância logicamente pressuposta pela existência da fala em discurso direto. Desse modo, pode haver uma ironia dentro do terceiro nível enunciativo, cuja responsabilidade recairá necessariamente sobre um ator do enunciado, como acontece na seguinte passagem:

Luísa, quebrada, sem força de responder, encolhia-se sob aquela cólera como um pássaro sobre o chuveiro. Juliana ia-se exaltando com a mesma violência da sua voz. E as lembranças das fadigas, das humilhações, vinham atear-lhe a raiva, como achas numa fogueira:

– Pois que lhe parece? – exclamava. – Não que eu como os restos e a senhora os bons bocados! Depois de trabalhar todo o dia, se quero uma gota de vinho quem mo dá? Tenho de o comprar! A senhora já foi ao meu quarto? É uma enxovia! A percevejada é tanta que tenho que de dormir quase vestida! E a senhora se sente uma mordedura, tem a negra de desparafusar a cama, e de a catar frincha por frincha. Uma criada! A criada é o animal. Trabalha se pode, senão rua, para o hospital. Mas chegou-me a minha vez – e dava palmadas no peito, fulgurante de vingança. – Quem manda agora, sou eu!

Luísa soluçava baixo.

– A senhora chora! também eu tenho chorado muita lágrima! Ai! eu não lhe quero mal, minha senhora, certamente que não! Que se divirta, que goze, que goze! O que eu quero é o meu dinheiro (Queirós, 1998, p. 318).

Em mais de uma passagem do romance, fica-se sabendo o que Juliana pensa de suas patroas:

A necessidade de se constranger trouxe-lhe o hábito de odiar: odiou sobretudo as patroas com um ódio irracional e pueril. Tivera-as ricas, com palacetes, e pobres, mulheres de empregados, velhas e raparigas, coléricas e pacientes; – odiava-as a todas, sem diferença. É patroa e basta! Pela mais simples palavra, pelo ato mais trivial! Se as via sentadas: – Anda, refestela-te, que a moura trabalha! Se as via sair: – Vai-te, a negra cá fica no buraco! Cada riso delas era uma afronta à sua

tristeza doentia; cada vestido novo uma afronta ao seu velho vestido de merino tingido. Detestava-as na alegria dos filhos e nas prosperidades da casa (Queirós, 1998, p. 123).

O “ódio irracional e pueril” de Juliana por suas patroas permite concluir que a última passagem em discurso direto do primeiro fragmento de *O primo Basílio* é ironia. Juliana quer mal a Luísa e não está disposta a aceitar que sua senhora se divirta, goze impunemente. Há um desacordo, portanto, entre o que diz Juliana e o que ela pensa de fato, numa dissociação entre o enunciado e a enunciação de 3º grau que constitui uma ironia de responsabilidade de um interlocutor, sem que narrador e enunciador necessariamente compartilhem esses valores.

Essas reflexões sobre a ironia, que a tomam como um problema essencialmente enunciativo, visam também a evitar a falta de rigor com que esse termo é muitas vezes empregado. A definição semiótica de ironia, que retoma as noções retóricas expostas, por exemplo, por Lausberg (1965, p. 249-252), procura dirimir essa falta de rigor, que parece ter nascido do próprio uso que a língua geral faz desse conceito. Recorrendo ao *Houaiss*, entende-se esse uso: a primeira acepção de ironia remete à definição retórica (“figura por meio da qual se diz o contrário do que se quer dar a entender”); na segunda, faz-se referência ao uso literário da ironia, caracterizado “pelo emprego inteligente de contrastes”, com o objetivo de “criar ou ressaltar certos efeitos humorísticos”. O dicionário então reconhece que, por extensão de sentido, a ironia designa “uso de palavra, expressão ou acepção de caráter sarcástico; zombaria”. Por esse processo de ampliação semântica, a ironia deixou de ser um recurso discursivo específico para traduzir qualquer tipo de efeito de humor. Isso é compreensível porque, na maior parte das vezes, a ironia é empregada com valor crítico, de modo que o hiato entre enunciado e enunciação acaba produzindo resultados bem-humorados. Daí que haja a tendência para considerar irônico qualquer tipo de sátira.

No interior da teoria semiótica, devemos tomar a ironia como uma das maneiras que o enunciador tem de,

em função de suas estratégias para fazer crer, construir discursos em que haja um desacordo entre essas duas instâncias (Fiorin, 1999, p. 39).

Cria-se, assim, um conflito “entre o ser (dizer) e o parecer (dito)” (Fiorin, 1999, p. 39) à semelhança da *mentira* ou do *segredo*. Retoricamente, trata-se de uma forma de dissimulação, que “consiste em esconder a opinião do partido a que se pertence” (Lausberg, 1965, p. 250).

A ironia é uma maneira de operar com os níveis enunciativos, com os graus de enunciação. Ela ajuda a mostrar que a análise discursiva depende cada vez mais de distinguir as fronteiras entre as instâncias de enunciador, narrador e interlocutor. Mas, dessas três instâncias, a mais perceptível – pelo menos se considerarmos as vozes que mais sistematicamente aparecem no enunciado – é a do narrador, de que trataremos no item seguinte.

3. Foco narrativo: uma sistematização semiótica

Disto se segue uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem.
(Mikhail Bakhtin, *Questões de Literatura e de Estética*)

A voz que fala num enunciado, por meio da delegação operada pelo enunciador, é sempre a do narrador, embora isso esteja muito longe de solucionar os problemas suscitados pelo segundo nível enunciativo.

O estudo do *quem* narra permite apreender o narrador de um texto. Sobrepondo a ele o estudo do *quem* observa, é possível perceber *como* o texto é narrado, o que equivale a dizer que o reconhecimento do observador principal do texto (que funciona, nesse caso, como ponto de referência para a axiologização discursiva) é o primeiro indício para apreender a maneira como um enunciado é conduzido. Assim, o *como narrar* ganha uma enorme importância teórica, uma vez que essa noção é precursora do problema do foco narrativo.

Com efeito, pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria de *modo narrativo*: a “representação”, ou, mais exatamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, e assim parecer (...) manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento [de uma ou outra parte interessada na história²⁵] (...), da qual adotará ou fingirá adotar aquilo que correntemente se chama a “visão” ou o “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história (...) esta ou aquela *perspectiva* (Genette, 1995, p. 160).

²⁵ Baseamo-nos aqui no texto original em francês (“les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l’histoire” [Genette, 1972, p. 184]), uma vez que a tradução portuguesa que estamos usando pareceu-nos inadequada nessa passagem.

O conceito genettiano de “modo narrativo” funciona como uma introdução bastante satisfatória para o problema do foco narrativo, que o próprio Genette analisa por meio do conceito de focalização, proposto para ajudar a desfazer a “confusão do discursivo e do narrativo” (1969, p. 191).

(...) a focalização pode ser definida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético; conseqüentemente, a focalização, para além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc.), atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação (Reis & Lopes, 2002, p. 165).

Um dos primeiros elementos a influenciar essa focalização narrativa é justamente o fato de o narrador assumir ou não o papel de ator do enunciado no discurso. Para usar os termos largamente empregados na narratologia, existem os narradores que são personagens e aqueles que não o são (Chiappini, 2005, p. 90). Os primeiros são chamados narrador “em 1ª pessoa” e os segundos, narrador “em 3ª pessoa”.

Sem dúvida, o que se convencionou chamar narrador em primeira e em terceira pessoa confunde os níveis discursivo e narrativo. O narrador em primeira pessoa seria aquele que é actante do enunciado; no entanto, a terminologia “primeira pessoa” remete às debreagens actanciais enunciativas normalmente empregadas por esse narrador. Ora, é certo que um narrador pode debrear-se enunciativamente sem que ele se torne actante do enunciado. Do mesmo modo, o narrador em terceira pessoa seria aquele que não é actante do enunciado, embora a expressão “terceira pessoa” nos leve às debreagens actanciais enuncivas costumeiramente utilizadas nessas situações, o que configura um problema discursivo. Mas também é possível um narrador que exerça o papel de actante do enunciado recorrer insistentemente às debreagens enuncivas sem deixar de agir na narrativa. Trata-se, com efeito, de uma confusão entre o primeiro nível enunciativo – o da enunciação – e o segundo – o da narrativa e suas debreagens de 1º grau.

A Teoria Literária já percebeu que a dualidade primeira e terceira pessoa está longe de satisfazer as múltiplas possibilidades de narrar. Por isso, são inúmeras as classificações de narradores e de foco narrativo que já foram propostas. Uma das mais

célebres é de Norman Friedman (1967, p. 108-139), retomada por Chiappini (2005, p. 25-70). De acordo com essa proposta, haveria seis grandes tipos de narrador²⁶: o “autor onisciente intruso”, o “narrador onisciente neutro”, o “‘eu’ como testemunha”, o “narrador-protagonista”, a “onisciência seletiva múltipla” e a “onisciência seletiva”²⁷. O problema dessa sistematização é que ela não diferencia *quem* fala, *quem* observa e *quem* age nas narrativas²⁸.

Comecemos analisando as correspondências entre *quem* fala e *quem* age. O narrador é sempre um ator da enunciação, mas nem sempre um ator do enunciado. Quando ele permanece no plano da enunciação, temos um narrador que não é ator do enunciado e que, por debreagens de 2º grau, não se torna interlocutor. Quando ele não permanece apenas no plano da enunciação, temos um narrador que é ator do enunciado e que, como tal, pode tornar-se interlocutor. O primeiro caso seria o de um “narrador-não-personagem”; o segundo, de um “narrador-personagem”. Em outros termos: há narradores que só “falam” e narradores que “falam” e “agem”. Sendo assim, o estudo da noção de foco narrativo poderia partir dessa idéia:

Narrador-personagem	Ator da enunciação + Ator do enunciado	Obrigatoriedade das debreagens enunciativas
Narrador-não-personagem	Ator da enunciação	Predominância das debreagens enuncivas

²⁶ Com rigor, seriam oito tipos. Mas por opção teórica não comentaremos o “modo dramático” e a “câmera”. O modo dramático se caracterizaria por “eliminar inteiramente os estados mentais”, de modo que se apreendam as informações veiculadas pelo enunciado somente a partir do “que as personagens fazem e falam” (Friedman, 1967, p. 129), “como no teatro” (Chiappini, 2005, p. 58). Como, nesses casos, o narrador praticamente não é marcado no enunciado e como este trabalho não se interessa por textos de estrutura dramática, desconsideramos esse tipo de narrativa. A câmera, que seria “o máximo da exclusão autoral” (Friedman, 1967, p. 130), procuraria “transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente” (Chiappini, 2005, p. 62). Creemos que não existem tantas narrativas compostas de acordo com essa técnica, a ponto de incluí-la em nossa tese. O próprio Friedman reconhece a pouca representativa da câmera, a ponto de perguntar se, “com a extinção final do autor, a ficção como forma de expressão artística não se extinguiria também”. Ver também Barros (1988, p. 83).

²⁷ Esses são os termos empregados por Chiappini. Friedman usa “onisciência editorial”, “onisciência neutra”, “‘eu’ como testemunha”, “‘eu’ como protagonista”, “onisciência seletiva múltipla” e “onisciência seletiva” (1967, p. 119-128).

²⁸ No trabalho de Friedman, ele se esforça para discutir a noção de “ponto de vista” – que possui correspondência com nosso conceito de observador –, considerada “a mais útil das distinções críticas disponíveis para o estudo da narrativa” (1967, p. 109). No entanto, em sua sistematização, continua a haver uma sobreposição entre as instâncias do *quem* fala, do *quem* observa e do *quem* age.

O fato de o narrador-personagem ser chamado popularmente de narrador “em primeira pessoa” explica-se pelo fato de que ele sempre emprega, em algum momento, debreagens actanciais enunciativas, da mesma forma que o narrador-não-personagem, “em terceira pessoa”, valoriza as debreagens actanciais enuncivas. Essa constatação poderia levar-nos à hipótese de que a análise das debreagens actanciais do narrador seria suficiente para concluir se ele é ator do enunciado ou não. Não é. É simples comprovar isso com exemplos. Veja-se o final do segundo capítulo de *O guarani*:

Demorei-me em descrever a cena e falar de algumas das principais personagens deste drama porque assim era preciso para que bem se compreendam os acontecimentos que depois se passaram.

Deixarei porém que os outros perfis se desenhem por si mesmos
(Alencar, 1999, p. 61).

Os dois capítulos introdutórios do romance funcionam como uma apresentação do cenário da narrativa e de suas principais personagens. O narrador mantém uma distância desses acontecimentos, comportando-se como ator da enunciação, e não do enunciado. Trata-se, pois, de uma obra que as análises literárias tradicionais entenderiam como uma narrativa em terceira pessoa²⁹. Note-se, porém, que os dois parágrafos transcritos se iniciam com formas verbais na primeira pessoa do singular, instalada no texto por meio de uma debreagem actancial enunciativa. Mas isso não significa que o narrador se tornou personagem da narrativa, na medida em que a primeira pessoa gramatical pode ser um indício tanto de que o narrador é ator do enunciado quanto de que ele está “comentando” a narrativa, “intruindo-se” nela, como no caso em questão, em que o narrador de *O guarani* recorre à função de direção genettiana.

Isso significa que uma debreagem enunciativa e, por extensão, qualquer outra marca de subjetividade podem aparecer também em enunciados cujos narradores não sejam personagens, pois o que os define como atores do enunciado é o fato de eles

²⁹ Para Friedman, estaríamos diante de um caso de “onisciência editorial”, em que a “‘onisciência’ significa um ponto de vista completamente ilimitado – e conseqüentemente difícil de controlar” e há “uma voz que domina o material narrativo, falando freqüentemente por um ‘eu’ ou um ‘nós’” (1967, p. 121). Por isso, Chiappini chama esse narrador de “autor onisciente intruso” (2005, p. 26).

agirem no texto, de eles participarem das transformações narrativas, e não o mero emprego da primeira ou da segunda pessoa do discurso.

Analogamente, há casos em que narradores ditos em primeira pessoa (que são, do ponto de vista semântico, atores do enunciado) podem não empregar, tão sistematicamente, as debreagens enunciativas. É o que acontece, por exemplo, em *A cidade e as serras*, em que o narrador Zé Fernandes, ator do enunciado, conta a história de seu amigo Jacinto de Tormes, recorrendo principalmente às debreagens enuncivas:

(...) Jacinto nasceu num palácio, com cento e nove contos de renda em terras de sementeira, de vinhedo, de cortiça e de olival.

No Alentejo, pela Estremadura, através das duas Beiras, densas sebes ondulando por colina e vale, muros altos de boa pedra, ribeiras, estradas, delimitavam os campos desta velha família agrícola que já entulhava o grão e plantava cepa em tempos del-rei D. Dinis. A sua Quinta e casa senhorial de Tormes, no Baixo Douro, cobriam uma serra. Entre o Tua e o Tinhela, por cinco fartas léguas, todo o torrão lhe pagava foro. E cerrados pinheirais seus negrejavam desde Arga até ao mar de âncora. Mas o palácio onde Jacinto nascera, e onde sempre habitara, era em Paris, nos Campos Elísios, nº 202.

Seu avô, aquele gordíssimo e riquíssimo Jacinto a quem chamavam em Lisboa o D. Galião, descendo uma tarde pela Travessa da Trabuqueta, rente dum muro de quintal que uma parreira toldava, escorregou numa casca de laranja e desabou no lajedo. Da portinha da horta saía nesse momento um homem moreno, escanhado, de grosso casaco de baetão verde e botas altas de picador, que, galhofando e com uma força fácil, levantou o enorme Jacinto – até lhe apanhou a bengala de castão de ouro que rolara para o lixo (Queirós, 1977, p. 3).

Sem considerar o romance como um todo³⁰, passagens como essa poderiam fazer crer que se trata de um romance em que o narrador não é ator do enunciado, já que não há nenhuma pista de que ele esteja agindo na narrativa: o protagonista do texto parece ser Jacinto. Isso significa que mesmo um narrador que é ator do enunciado não

³⁰ Analisaremos, no decorrer deste item, o foco narrativo de *A cidade e as serras*.

precisa recorrer, a todo tempo, às debreagens actanciais enunciativas para se instalar no discurso, o que confirma a hipótese de que apenas a análise das debreagens actanciais não basta para concluir se um narrador é ator do enunciado ou não. A conclusão é a seguinte: as debreagens enunciativas podem dar uma pista sobre a participação do narrador nas ações narrativas, enquanto as enuncivas podem ser um indício de sua não-participação. Mas é preciso ficar claro que há narradores que, ao recorrerem à função de direção, por exemplo, debreiam-se enunciativamente sem que se tornem atores do enunciado, bem como há narradores que são atores do enunciado, mas que se comportam como verdadeiras “testemunhas” narrativas: foram os casos, respectivamente, de *O guarani* e *A cidade e as serras*.

O caso de *O guarani* merece uma análise ainda mais atenta. A função de direção pode, de fato, explicar por que narradores “em terceira pessoa” recorrem à primeira pessoa gramatical. No final do segundo capítulo do romance de Alencar, o narrador está justificando o ritmo de sua narrativa, procurando estabelecer uma relação de cordialidade com o narratário, como é típico da literatura folhetinesca³¹. Mas o que podemos postular é que o emprego da primeira pessoa (ou de qualquer outra marca de subjetividade) pelo narrador pode significar que ele está participando do discurso, e não da narrativa. Em outros termos: há narradores “intrusos” que, embora não sejam atores do enunciado, recorrem às debreagens enunciativas para marcar sua posição no discurso. As *Memórias de um sargento de milícias* fazem isso repetidamente:

Sua história tem pouca coisa de notável. Fora Leonardo de algibebe em Lisboa, sua pátria; aborrecera-se porém do negócio, e viera ao Brasil. Aqui chegando, não se sabe por proteção de quem, alcançou o emprego de que o vemos empossado, e que exercia, como dissemos, desde tempos remotos. Mas viera com ele no mesmo navio, não sei fazer o quê, uma certa Maria da Hortaliça, quitandeira das praças de Lisboa, saloia rechonchuda e bonitona (Almeida, 2000, p. 67).

O uso das expressões “não se sabe por proteção de quem” (espécie de função de atestação às avessas), “como dissemos” (função de direção) e “não sei fazer o quê” (outro uso provocativo da função de atestação) indicam a presença do narrador do

³¹ Estudaremos essa questão com mais cuidado no capítulo seguinte.

enunciado. Note-se, porém, que essa presença não o faz um ator do enunciado; o narrador das *Memórias de um sargento de milícias* permanece como ator da enunciação. Então as duas últimas expressões referidas – que constituem debreagens enunciativas – instalam no texto um “eu” da enunciação, e não do enunciado. Assim, seria possível retomar as distinções entre dois tipos de debreagens actanciais enunciativas³² (Fiorin, 1999, p. 117): as debreagens actanciais enunciativas da enunciação, que instalam um ator da enunciação no enunciado e que indicam que o narrador não é personagem da narrativa; e as de debreagens actanciais enunciativas do enunciado, que instalam um ator do enunciado no enunciado e que indicam que o narrador é personagem da narrativa. Tanto em *O guarani* quanto em *Memórias de um sargento de milícias*, as debreagens actanciais enunciativas são da enunciação. Já no exemplo de *A cidade e as serras*, houve debreagens actanciais enuncivas do enunciado.

Essa intromissão do narrador-não-personagem no discurso pode não se dar apenas na categoria actancial. Ela pode também ocorrer temporalmente. Veja-se a abertura de um dos capítulos de *Memorial do convento*:

Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem, deveras, o globo mundo em sua mão, este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias, mas, se é de globo mundo que se trata e de império e rendimentos que impérios dão, faz o infante D. Henrique fraca figura comparado com este D. João (Saramago, 1996, p. 227).

O romance de Saramago se passa no século XVIII, ápice do absolutismo em Portugal, quando o poderoso rei D. João V manda construir em Mafra um convento, uma basílica e um palácio. Nessa passagem, o narrador estabelece um jogo interessante entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação, já que ele faz uma citação quase literal do poema “A cabeça do grypho / O infante D. Henrique”, da primeira parte de *Mensagem*, livro de Fernando Pessoa que só veio a ser publicado em 1934, quase 200 anos após época em que se dá a fábula romanesca. Até a conjunção “consoante”, parece

³² Ainda existem as debreagens enuncivas da enunciação, “quando os actantes da enunciação não estiverem projetados no enunciado, como no caso, por exemplo, de *O cortiço*”, e as debreagens enuncivas do enunciado, “quando se faz referência a qualquer actante da narrativa que não se identifica com o narrador” (Fiorin, 1999, p. 117).

que o narrador se coloca no presente, num tempo da enunciação posterior ao tempo do enunciado e posterior à publicação de *Mensagem*. Após o “consoante”, a forma verbal “louvará” e a expressão “um poeta por ora não nascido” mostram o narrador no passado, enquanto Pessoa estaria no futuro, o que dá a esse trecho um caráter profético, com o tempo da enunciação se misturando ao tempo do enunciado. Esse jogo de marcos temporais mostra o narrador como ator da enunciação, mas isso não significa – como já insistimos – que essa manifestação de subjetividade seja garantia de que o narrador também se comporta como ator do enunciado.

O guarani, *Memórias de um sargento de milícias* e *Memorial do convento* são alguns exemplos de obras literárias em que as debruagens enunciativas da enunciação indicam apenas que o narrador está participando do discurso. Isso não ocorre apenas em romances. Mesmo a poesia épica pode recorrer a esse recurso. Vejam-se exemplos de *Os Lusíadas*:

- da segunda estrofe:

*Cantando **espalharei** por toda a parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte
(Camões, 1947, p. 2);*

- da terceira:

*Que **eu canto** o peito ilustre lusitano,
A quem Netuno e Marte obedeceram
(Camões, 1947, IV, p. 3);*

- da quarta:

*E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em **mi** um novo engenho ardente,
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de **mi** vosso rio alegremente,
Dai-**me** agora um som alto e sublimado (...)
(Camões, 1947, IV, p. 3);*

- da quinta:

*Dai-me ãa fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou frauta ruda*
(Camões, 1947, IV, p. 4);

- da décima:

*Que não é prémio vil ser conhecido
Por um pregão do ninho meu paterno*
(Camões, 1947, IV, p. 7);

e assim por diante. Até a estrofe 18 do primeiro canto, são várias as debreagens actanciais enunciativas da enunciação. A partir da estrofe 19, quando começa a narração da viagem do Gama, quase só aparecem debreagens actanciais enuncivas (as debreagens enunciativas que ocorrem são internas). A explicação é simples: na poesia épica, o mais comum é que o narrador se mantenha afastado da matéria narrada, com a finalidade de produzir um efeito de objetividade; acontece que as 18 primeiras estrofes de *Os Lusíadas* funcionam como uma declaração de intenções do poema, que, ao misturar as funções de atestação, direção, comunicação e até mesmo a função ideológica, funciona como uma grande enunciação enunciada marcada sintáctica e, principalmente, semanticamente. Daí que seja possível que o narrador, por meio de debreagens actanciais enunciativas da enunciação, instale-se no discurso, sem que isso fira as coerções do gênero épico, que exige um narrador que não seja ator de enunciado. Durante as 1072 estrofes de narração do poema, ocorrem sobretudo debreagens actanciais enuncivas. Nas 30 restantes, tanto do início quanto do epílogo do poema, o narrador a todo tempo se apresenta como ator da enunciação. Tanto é verdade que, na estrofe 145 do último canto do poema, encerrada a narração, quando os navegantes já avistam o Tejo, voltam as debreagens actanciais enunciativas da enunciação:

*No'mais, Musa, no'mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida,
E não do canto, mas de ver que venho*

Cantar a gente surda e endurecida
(Camões, 1947, V, p. 258).

Tudo isso confirma a impropriedade da nomenclatura narrador “em primeira pessoa” e “em terceira pessoa” e a necessidade de distinguir *quem* fala de *quem* age (fazendo-se a ressalva de que há situações em que atores da enunciação e do enunciado são semanticamente equivalentes).

O que a narratologia entende por “foco narrativo” mistura – como dissemos – dois níveis semióticos: o narrativo e o discursivo. A primeira distinção que expusemos – entre narrador-personagem e narrador-não-personagem – é principalmente narrativa, pois leva em consideração se os narradores,

além de sujeitos e destinadores do discurso, são destinadores-manipuladores, sujeitos, anti-sujeitos, destinadores-julgadores, sujeitos de programas de uso, sujeitos delegados da narrativa (Barros, 1988, p. 87).

Feita essa primeira sistematização, bastante ampla, podemos partir para outras, que, ao levar em conta a noção de observador, acabam mostrando a dimensão enunciativa do problema de foco narrativo. Considerando inicialmente o caso do narrador-personagem, que se comporta como ator da enunciação e ator do enunciado e recorre sempre às debreagens enunciativas, é possível propor uma subdivisão em narrador-protagonista e narrador-testemunha:

Narrador-protagonista	Ator da enunciação + Ator do enunciado	Obrigatoriedade das debreagens enunciativas	Observador sincretizado com o narrador (ator da enunciação) ou com a personagem (ator do enunciado)
Narrador-testemunha	Ator da enunciação + Ator do enunciado	Mistura (sobretudo) entre as debreagens enunciativas da enunciação e enuncivas do enunciado	Observador sincretizado com o narrador (como ator do enunciado ou da enunciação) ou com outro ator do enunciado

Esses dois tipos de narrador, que funcionam simultaneamente como ator do enunciado e ator da enunciação, estão em acordo com a sistematização tradicional da Teoria Literária. Para Friedman, o narrador-protagonista,

narra sua própria história em primeira pessoa, (...) está limitado quase inteiramente aos seus pensamentos, sentimentos e percepções (...) [e apresenta] um ponto de vista com um centro fixo (1967, p. 126-127),

enquanto o narrador-testemunha

é alguém que está dentro dos limites da narrativa, mais ou menos envolvido com a ação, mais ou menos informado sobre as principais personagens, e que fala ao leitor em primeira pessoa, (...) [possuindo] um acesso não mais que ordinário aos estados mentais dos demais participantes da narrativa (1967, p. 125).

Dessa forma, a distinção entre narrador-protagonista e narrador-testemunha seria simples: o primeiro é personagem principal da narrativa; o segundo, personagem secundária. Do ponto de vista semiótico, esta distinção pode ser feita por meio do conceito de observador.

O enunciador, após determinar *quem* narra o texto e se esse narrador será ator do enunciado ou não, precisa escolher sob que “ângulo” a narrativa será conduzida, isto é, ele precisa selecionar um observador para o narrador. No caso do narrador-protagonista, o observador está sincretizado ou com o ator da enunciação ou com o do enunciado. Tem-se, pois, um “centro fixo”, como acontece na maioria das narrativas tradicionais em primeira pessoa. Às vezes, o observador está sincretizado com o ator da enunciação, como é o caso de *São Bernardo*; outras vezes, o observador está sincretizado com o ator do enunciado, como é o caso de *Grande sertão: veredas*. Isso ocorre porque, nesse tipo de narrativa, há um ator que, por ser simultaneamente da enunciação e do enunciado, pode narrar demonstrando que vai descobrindo os acontecimentos da narrativa aos poucos – experimentando assim as mesmas sensações do ator do enunciado – ou que já

os conhece completamente – o que faz com que o observador esteja sincretizado com o ator da enunciação. Vejamos um exemplo do primeiro caso:

Ao que Diadorim me deu a mão, que malmal aceitei. E ele disse de contar. Segundo tinha procurado aqueles dias sozinho, recolhido nas brenhas, para se tratar de um ferimento, tiro que pegara na perna dele, perto do joelho, sido só de raspão. Menos entendi. A real que estando ofendido, por que era que não havia de vir para o meio da gente, para receber ajuda e ter melhor cura? Doente não foge para um recanto, ou mato, solitário consigo, feito bicho faz. Aquilo podia não ser verdade? Afiguro, aí bem que criei suspeitas: aonde Diadorim não teria andado ido, e que feia ação para aprontar, com parte na fingida estória? As incertezas que tive, que não tive (Rosa, 1986, p. 206).

De acordo com a já referida análise de Fiorin (1999, p. 108-109), o enunciador prefere deixar o observador sincretizado com Riobaldo-personagem, e não com Riobaldo-narrador. Com isso, o enunciatário e o narratário vão experimentando as mesmas angústias do jagunço, que julgava estar envolvido com o “amigo” numa relação homossexual. Se desde o começo do romance o narrador contasse que Diadorim era mulher, todas as atitudes estranhas da moça, como recusar-se a tratar um ferimento como os outros membros do bando, seriam explicáveis e a narrativa perderia o efeito de suspense que a caracteriza. Daí que, em *Grande sertão*, o observador do narrador-protagonista esteja sincretizado com o ator do enunciado, e não com o da enunciação.

Vejamos agora um exemplo do segundo caso, em que o narrador-protagonista deixa claro que já sabe o que acontecerá na narrativa desde seu início:

Casimiro Lopes acocora-se num canto. Volto a sentar-me, releio estes períodos chinfrins.

Ora vejam. Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo.

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões

técnicas, desconhecidas do público e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade (Ramos, 1990, p. 10-11).

Paulo Honório faz questão de mostrar que, como ator do enunciado, tinha desprezo pelos anos de estudo de sua ex-mulher Madalena, mas que agora, no momento de escrever suas memórias, reconhece a importância deles. Ao fazer referência à esposa, o narrador se priva de explorar o efeito de suspense que Riobaldo explora, uma vez que, em *São Bernardo*, há vários indícios, anteriores à morte de Madalena, de que ela não está mais com Paulo Honório. Veja-se um exemplo do primeiro capítulo:

Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena (Ramos, 1990, p. 9).

Essa lembrança de Madalena motivada pelos pios da coruja é renitente no romance, já que a última conversa entre o narrador e sua esposa ocorreu na igreja da fazenda, quando corujas infestavam o local, na noite anterior ao suicídio da moça.

Depois, no décimo nono capítulo (Madalena só morre no trigésimo primeiro), Paulo Honório volta ao tempo da enunciação para reforçar que Madalena não está mais com ele:

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste.

E, falando assim, compreendo que perco o tempo. Com efeito, se me escapa o retrato moral da minha mulher, para que serve esta narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.

(...)

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração (Ramos, 1990, p. 101).

Isso mostra que a narrativa é conduzida pela perspectiva do narrador, e não de uma de suas personagens, pois o observador do narrador-protagonista está sincretizado com o ator da enunciação, e não com o do enunciado.

No caso do narrador-testemunha, o observador nem sempre está sincretizado com o narrador, seja como ator do enunciado seja como ator da enunciação. Isso ocorre porque, como ele não é protagonista da narrativa, nem sempre o responsável pela visão de mundo do enunciado é o narrador; muitas vezes, essa visão é do protagonista, de maneira que o observador do narrador pode estar sincretizado com o protagonista, isto é, com um ator do enunciado distinto do narrador. Vamos a dois exemplos do mesmo romance para comprovar essa variação do observador nos enunciados com narrador-testemunha. Eis o início do terceiro capítulo de *A cidade e as serras*:

No 202, todas as manhãs, às nove horas, depois do meu chocolate e ainda em chinelas, penetrava no quarto de Jacinto. Encontrava o meu amigo banhado, barbeado, friccionado, envolto num roupão branco de pêlo de cabra do Tibete, diante da sua mesa de toilette, toda de cristal (por causa dos micróbios) e atulhada com esses utensílios de tartaruga, marfim, prata, aço e madrepérola que o homem do século XIX necessita para não desfear o conjunto suntuário da civilização e manter nela o seu tipo. As escovas sobretudo renovavam, cada dia, o meu regalo e o meu espanto – porque as havia largas como a roda maciça dum carro sabino; estreitas e mais recurvas que o alfanje dum mouro; côncavas, em forma de telha aldeã; pontiagudas, em feitio de folha de hera; rijas que nem cerdas de javali; macias que nem penugem de rola! De todas, fielmente, como amo que não desdenha nenhum servo, se utilizava o meu Jacinto. E assim, em face ao espelho emoldurado de folhedos de prata, permanecia este Príncipe passando pêlos sobre o seu pêlo durante quatorze minutos (Queirós, 1977, p. 21).

Nesta passagem, o narrador Zé Fernandes mostra suas impressões sobre o quarto do amigo Jacinto, pois o observador do narrador está sincretizado com o ator do enunciado Zé Fernandes, como se se tratasse de uma narrativa com narrador-protagonista. Mas há muitos outros momentos de *A cidade e as serras* em que o observador não está sincretizado com o narrador. No último trecho transcrito, a

passagem “que o homem do século XIX necessita para não desfear o conjunto suntuário da civilização e manter nela o seu tipo” já revelava o ponto de vista de Jacinto. Eis mais um exemplo:

De tarde, depois da calma, fomos vaguear pelos caminhos coleantes daquela quinta rica, que, através de duas léguas, ondula por vale e monte. Não me encontrara mais com Jacinto em meio da Natureza, desde o remoto dia de entremez em que ele tanto sofrera no sociável e policiado Bosque de Montmorency. Ah, mas agora, com que segurança e idílico amor se movia através dessa natureza, de onde andara tantos anos desviado pôr teoria e pôr hábito! Já não arreceava a humildade mortal das relvas; nem repelia como impertinente o roçar das ramagens; nem o silêncio dos altos o inquietava como um despovoamento do universo. Era com delícias, com um consolado sentimento de estabilidade recuperada, que enterrava os grossos sapatos nas terras moles, como no seu elemento natural e paterno: sem razão, deixava os trilhos fáceis, para se embrenhar através de arbustos emaranhados, e receber na face a carícia das folhas tenras; sobre os outeiros, parava, imóvel, retendo os meus gestos e quase o meu hálito, para se embeber de silêncio e de paz; e duas vezes o surpreendi atento e sorrindo à beira dum regatinho palreiro, como se lhe escutasse a confidência... (Queirós, 1977, p. 119-120).

Nesta outra passagem, Zé Fernandes incorpora os pensamentos de Jacinto, mostrando como o “*Príncipe*” estava encantado com a natureza portuguesa de Tormes, a ponto de negar a maneira citadina pela qual ele via o mundo quando morava em Paris e mover-se com “segurança e idílico amor (...) através dessa natureza”. Não há indícios seguros de que Zé Fernandes compartilhe essa celebração da natureza com o amigo, de maneira que o ponto de vista a partir do qual ocorre essa celebração parece ser mesmo o de Jacinto, o verdadeiro observador da passagem.

Falando ainda sobre o narrador-testemunha, outros exemplos poderiam ser lembrados, como *O nome da rosa*, em que o narrador, Adso de Melk, é uma figura narrativa bem menos central do que William de Baskerville, o verdadeiro protagonista do romance, ou como “Nada e a nossa condição”, conto de Rosa em que o narrador apresenta a história de seu Tio Man’ Antônio, permanecendo na posição de testemunha

privilegiada dos acontecimentos narrativos. Em ambos os casos, o observador está sincretizado com um ator do enunciado que não é o narrador: em *O nome da rosa*, William de Baskerville, e em “Nada e a nossa condição”, Tio Man’Antônio. Mas há momentos em que a identificação do narrador-testemunha como ator do enunciado não é tão simples. É o caso, por exemplo, de *O cavaleiro inexistente*.

Nesse romance de Calvino, a leitura dos três primeiros capítulos, que não contêm debreagens enunciativas da enunciação, faz-nos imaginar que se trata de uma narrativa em que o narrador não exerce também o papel de ator do enunciado. Até que no quarto capítulo, o narrador começa a tornar-se um “intruso”:

Ainda era confuso o estado das coisas do mundo, no tempo remoto em que essa história se passa. Não era raro defrontar-se com nomes, pensamentos, formas e instituições a que não correspondia nada de existente. E, por outro lado, o mundo pululava de objetos e faculdades e pessoas que não possuíam nome nem distinção do restante. Era uma época em que a vontade e a obstinação de existir, de deixar marcas, de provocar atrito com tudo que existe, não era inteiramente usada, dado que muitos não faziam nada com isso – por miséria ou ignorância ou porque tudo dava certo para eles do mesmo jeito – e assim uma certa quantidade andava perdida no vazio (Calvino, 2005, p. 35).

Este comentário do narrador a respeito das “inexistências” de sua narrativa ainda não faz dele ator do enunciado, personagem do romance. Mas logo na sequência dessa intromissão, ele revela:

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou (Calvino, 2005, p. 36).

Quando o narrador ganha nome e profissão, quando ele recebe esse revestimento semântico e passa a debruar-se enunciativamente, quando ele se coloca como testemunha da matéria narrada, ele deixa de ser apenas ator da enunciação para tornar-se ator do enunciado também. O problema é que, em *O cavaleiro inexistente*, a narradora

Teodora, embora no início de cada capítulo faça uma reflexão sobre sua situação de pesquisadora, ao compor sua história, não parece estar no mesmo plano narrativo do cavaleiro inexistente Agiulfo, do cavaleiro inexperiente Rambaldo e do escudeiro amalucado Gurdulu, as principais personagens da obra. Num dado momento do romance, é apresentada a guerreira Bradamante, por quem Rambaldo se apaixona. Mas ela não se interessa por nenhum dos cavaleiros de Carlos Magno, exceto pela inexistência de Agiulfo.

Ao final do romance, quando Bradamante e Rambaldo fogem, vem a revelação:

Sim, livro. A irmã Teodora, que narrava esta história, e a guerreira Bradamante são a mesma pessoa. Um tanto galopo pelos campos de guerra entre duelos e amores, outro tanto me encerro nos conventos, meditando e escrevendo as histórias que me ocorrem, para tentar entendê-las. Quando vim me trancar aqui estava desesperada de amor por Agiulfo, agora queimo pelo jovem e apaixonado Rambaldo (Calvino, 2005, p. 132).

Ao saber que a narrativa era conduzida por Bradamante, desfaz-se a dúvida se a obra possui narrador-não-personagem “intruso” ou narrador-testemunha. Bradamante é testemunha dos feitos de Agiulfo e, simultaneamente, conta sua própria história de encontros e desencontros épicos e líricos. Mas como durante toda a narrativa ela é debreada enuncivamente e no final da obra se descobre que ela é a narradora, pode-se intuir que as referências a Bradamante eram embreagens, principalmente actanciais, por meio das quais se neutralizavam a primeira e a terceira pessoa, apresentando de maneira objetiva o que é altamente subjetivo, mostrando enuncivamente o que existia enunciativamente. Essa revelação final do romance funciona ainda como uma espécie de macro-desencadeador de isotopia, na medida em que faz com que todo o sentido da narrativa seja reconstruído com a informação de que “Teodora, que narrava esta história, e a guerreira Bradamante são a mesma pessoa”.

Essa complexidade narrativo-discursiva de *O cavaleiro inexistente* confirma que um modelo de análise de foco narrativo não pode ser rígido demais, sob pena de não conseguir explicar satisfatoriamente certos textos. A narrativa literária coloca sempre novos problemas para o analista, já que muitas delas têm a predileção por adotar uma posição narrativa ambígua, programadamente ambígua, o que gera uma verdadeira

“flutuação” de foco narrativo, pois ou os observadores do narrador se modificam ao longo da narrativa ou cria-se a expectativa de que é um tipo de observador que está conduzindo a narrativa e, no final, descobre-se que é outro observador que está no comando. É o que acontece com alguns contos de Rosa, principalmente nas *Primeiras estórias*, em que há a exploração dessa flutuação, dessa ambigüidade.

Em “Nenhum, nenhuma”, por exemplo, o menino protagonista do conto é inicialmente debruado enuncivamente, o que sugere um narrador-não-personagem:

Mas um menino penetrara no quarto, no extremo da varanda, onde se achava um homem sem aparência, se bem que, por certo, como curiosamente se diz, já “entrado em anos”; ele devia de ser o dono de lá. E naquele quarto – que, de acordo com o que se verifica, em geral, na região, nos casarões-de-fazenda com alta e comprida varanda, seria o “escritório” – há era uma data. O menino não sabia ler, mas é como se a estivesse relendo, numa revista, no colorido de suas figuras; no cheiro delas, igualmente (Rosa, 1988, p. 47).

Nessa passagem, o tal “menino” é apenas personagem da narrativa, ator do enunciado. Não há nenhum indício de que ele seja o narrador do conto ou o observador que orienta o ponto de vista narrativo-discursivo. No final do conto, o menino passa a ser debruado enunciativamente, fundindo-se com o narrador:

O Moço não falava, agora. Falido, ido, noutra confusão, ele rompeu a chorar. Pouco a pouco, o Menino, devagarinho, chorava, também, o cavalo soprava. O Menino sentia: que, se, de um jeito, fosse ele poder gostar, por querer, desse Moço, então, de algum modo, era como se ele ficasse mais perto da Moça, tão linda, tão longe, para sempre, na solidade. Daí viu-se em casa, Chegara.

Nunca mais soube nada do Moço, que nem era, vindo junto comigo. Reparei em meu pai, que tinha bigodes (...) (Rosa, 1988, p. 54).

A forma verbal “Reparei” mostra a fusão do “Menino” – cujo nome é grafado com maiúscula, como que para assinalar sua importância no conto – com o narrador, o que não ocorre de modo explícito, como em *O cavaleiro inexistente*. Ela é mais sutil e,

em vez de uma revelação, faz com que a narrativa toda seja marcada por uma certa flutuação de foco narrativo, que explora tanto as características de um narrador-não-personagem, com observador não-sincretizado com um ator do enunciado (no início e no meio da narrativa), quanto as de um narrador-protagonista, com observador sincretizado com um ator do enunciado (no final da narrativa), embora não fiquem dúvidas, nos últimos parágrafos do conto, de que o “Menino” é mesmo o narrador da história:

E eu precisei de fazer alguma coisa, de mim, chorei e gritei, a eles dois: – “Vocês não sabem de nada, de nada, ouviram?! Vocês já se esqueceram de tudo o que, algum dia, sabiam!...”

E eles abaixaram as cabeças, figura que estremeceram.

Porque eu desconheci meus Pais – eram-me tão estranhos; jamais poderia verdadeiramente conhecê-los, eu; eu? (Rosa, 1988, p. 54).

Todas as debreagens actanciais enunciativas mostram que o narrador é ator do enunciado, e não apenas da enunciação. Considerando ainda que o “Menino” é o narrador do conto e que o narrador é o observador principal instalado no enunciado, percebe-se, ao final da narrativa, que o ponto de vista que orienta o sentido do texto é o do “Menino”. Como só se descobre isso nos últimos parágrafos do conto, pode-se dizer que, em “Nenhum, nenhuma”, ocorre de fato uma flutuação de foco narrativo, pois é como se o observador verdadeiro da narrativa só se revelasse no final do relato.

Em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, outro conto de Rosa das *Primeiras estórias*, há uma interessante ambigüidade narrativo-discursiva. Desde o começo da narrativa, parece que estamos diante de um caso de narrador-não-personagem, que está contando – com um relativo grau de distanciamento – o momento em que Sorôco irá se despedir de sua mãe e sua filha, duas loucas que serão levadas de trem para um hospício em Barbacena, pois Sorôco não conseguia mais cuidar delas sozinho. Eis a abertura do conto:

Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando, notava as

diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos as janelas sendo de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. O trem do sertão passava às 12h45m (Rosa, 1988, p. 18).

O emprego da expressão “a gente”, logo no primeiro parágrafo do texto, produz uma ambigüidade discursiva, já que ela pode ser tomada ou como um “nós” ou como um “as pessoas”, o que significa que ela pode ser um indício ou de um narrador-testemunha, que estaria assistindo às despedidas de Sorôco, ou de um narrador-não-personagem, que não seria ator do enunciado. É inegável que a expressão “a gente” é normalmente uma embreagem actancial que emprega uma terceira pessoa com valor de primeira (do singular ou do plural, dependendo do contexto), mas é igualmente inegável que não há indícios, nesse primeiro parágrafo de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, de que essa expressão não seja uma debreagem enunciva, empregada para mostrar que o narrador não é ator do enunciado. Durante o conto – aliás, durante vários contos do mesmo livro –, repete-se o uso do “a gente”, sem que haja maneiras de tomá-lo, indiscutivelmente, como uma embreagem enunciva ou como uma debreagem enunciva.

No final do conto, após as duas malucas terem partido cantando uma canção que “não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras”, inexplicavelmente Sorôco começa a cantar a mesma cantiga das duas:

E foi o que não se podia prevenir: quem ia fazer siso naquilo? Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado. Cantava continuando.

A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo. A gente... E foi sem combinação, nem ninguém entendia o que se fizesse: todos, de uma vez, de dó do Sorôco, principiaram também a acompanhar aquele canto sem razão. E com as vozes tão altas! Todos caminhando, com ele, Sorôco, e canta que cantando, atrás dele, os mais de detrás quase que corriam, ninguém deixasse de cantar. Foi o de não sair mais da memória. Foi um caso sem comparação.

A gente estava levando agora o Sorôco para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga (Rosa, 1988, p. 21).

Nesta passagem, já há mais indícios para concluir que o narrador compartilha da dor de Sorôco e do sentimento de saudade e de liberdade representado por aquela cantiga “de desatino”. Por isso, a expressão “a gente” indicaria que esse conto é conduzido por um narrador-testemunha, que, ao lado de Sorôco (como ator do enunciado, portanto), canta aquela mesma canção, num momento de epifania coletiva que implica um comprometimento afetivo com os acontecimentos narrativos, uma subjetividade enunciativa mais adequada a um narrador-personagem do que a um narrador-não-personagem.

Para finalizar essa apresentação dos narradores-personagens, ainda seria possível distinguir o narrador-protagonista e o narrador-testemunha a partir de conceitos genettianos. Ao distinguir o que chamamos de narrador-personagem e narrador-não-personagem, Genette defende que a

escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma de suas “personagens”, ou por um narrador estranho a essa história (1995, p. 243).

No primeiro caso, teríamos os narradores homodiegéticos e autodiegéticos; no segundo, o heterodiegético. Esse narrador do primeiro caso, que chamamos narrador-personagem e corresponde semioticamente ao narrador ator do enunciado e da enunciação simultaneamente, pode, de fato, ser analisado em

duas variedades: uma em que o narrador é o herói de sua narrativa, e a outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha (Genette, 1995, p. 244).

A primeira variedade é a do narrador-protagonista, chamado de autodiegético por Genette e definido como

a entidade responsável por uma situação ou uma atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história (Reis & Lopes, 2002, p. 259).

A segunda variedade é a do narrador-testemunha, chamado de homodiegético por Genette e definido como

a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética (...), [mas que] embora funcionalmente se assemelhe ao narrador autodiegético, (...) difere dele por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central (Reis & Lopes, 2002, p. 265-266).

Feita a apresentação dos casos de narrador-personagem, passemos a analisar o narrador-não-personagem, o narrador heterodiegético de Genette, isto é, aquele narrador que se comporta apenas como ator da enunciação, sem participar diretamente das transformações narrativas.

Esse tipo de narrador, que tem uma tendência a recorrer às debreagens enuncivas, pode subdividir-se em narrador-espectador e narrador-onisciente:

Narrador-espectador	Ator da enunciação	Preferência pelas debreagens enuncivas	Observador sincretizado com o narrador, que não se mistura com as personagens
Narrador-onisciente	Ator da enunciação	Preferência pelas debreagens enuncivas	Observador sincretizado com o narrador, que se mistura com as personagens

O que estamos chamando narrador-espectador engloba as narrativas em que o narrador, como ator da enunciação, está sincretizado com um observador absolutamente externo à narrativa e que, por isso, não se confunde com os observadores dos

interlocutores, isto é, dos demais atores do enunciado. Na proposta de Friedman, esse tipo de narrador caracteriza-se

pela ausência de intrusões diretas no enunciado, pois ele narra impessoalmente em terceira pessoa (...). Essa ausência de intromissões discursivas não implica, contudo, que nesses casos o narrador denegue voz a si mesmo (1967, p. 123),

visto que

sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja sempre muito clara (Chiappinni, 2005, p. 32).

A obra *O falcão maltês*, de Dashiell Hammet, é tradicionalmente apresentada como exemplo de narrador-espectador, em que o narrador abre mão de comentar o universo passional e mental de suas personagens para apresentá-las a partir de um ponto de vista externo. O fato é que esse tipo de narrador existe muito mais como categoria teórica do que como concretização narrativa, uma vez que a estrutura do romance, na maior parte das vezes, leva o narrador a se interessar pelos sentimentos e pensamentos dos atores do enunciado, o que faz com que, em graus diferentes, o narrador acabe demonstrando algum tipo de onisciência.

Com efeito, o narrador-não-personagem “onisciente” é muito mais comum, mais habitual e mais rico no número de realizações discursivas do que o narrador-não-personagem “espectador”. Tratemos então com mais cuidado do caso da onisciência.

Do ponto de vista semiótico, a onisciência do narrador está associada ao fato de que ele está segundo nível enunciativo, enquanto as personagens, os interlocutores, os atores do enunciado estão no terceiro nível enunciativo: subordinados, portanto, ao narrador. Se é assim, o narrador-onisciente, por meio de seu observador, comanda as personagens, o que lhe dá a competência de saber o que vai acontecer com elas, o que elas sentem e pensam. O quanto que ele vai revelar de tudo isso é o que define o foco narrativo. Em linhas gerais, temos, nesses casos, sempre um narrador-onisciente; fazendo uma sistematização mais rigorosa, há níveis de onisciência, o que leva à necessidade de subdividirmos o narrador-onisciente em vários núcleos:

Narrador-onisciente <i>seletivo</i>	Ator da enunciação	Preferência pelas debreagens enuncivas	Observador sincretizado com o narrador, mas que privilegia o observador de um ator do enunciado específico
Narrador-onisciente <i>multisseletivo</i>	Ator da enunciação	Preferência pelas debreagens enuncivas	Observador sincretizado com o narrador, mas que privilegia os observadores de mais de um ator do enunciado
Narrador-onisciente <i>total</i>	Ator da enunciação	Preferência pelas debreagens enuncivas	Observador sincretizado com o narrador, mas que se mistura com os observadores dos atores do enunciado conforme a necessidade

O narrador-onisciente, que está no segundo nível enunciativo, sempre está sincretizado com o observador do narrador (tomado – repita-se – como ator da enunciação). Ele sempre incorpora o ponto de vista dos observadores dos atores do enunciado, que estão no terceiro nível enunciativo, misturando-se a eles, e, dependendo da maneira como ele faz essa incorporação, têm-se três patamares de onisciência: a seletiva, a multisseletiva e a total.

O narrador-onisciente seletivo produz narrativas em que “a história é ‘filtrada’ através de um personagem” (Barros, 1988, p. 83), o que limita o ponto de vista narrativo ao observador de um dos atores do enunciado, mais comumente do protagonista. Dessa forma, o narrador abre mão de uma visão mais totalizadora da realidade narrada, para apresentá-la a partir da óptica específica de uma das personagens. O efeito desse tipo de narrativa é muito semelhante às conduzidas por um narrador-protagonista, pois o discurso é construído sobre os “sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central” (Chiappinni, 2005, p. 54).

O discurso indireto livre talvez seja a principal maneira de o narrador misturar-se com o ator do enunciado nos casos de onisciência seletiva. Como o observador do narrador passa a ser semanticamente equivalente ao observador do protagonista, há uma fusão entre esses dois pontos de vista, o que é marcado discursivamente pela incorporação, na fala do narrador, de traços típicos da fala da personagem. É o que acontece, de maneira explícita, em “Campo Geral”, umas das novelas do *Corpo de baile*:

Mas, então, de repente, Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. Olhou Mãitina, que gostava de o ver de óculos, batia palmas-de-mão e gritava: – “Cena, Corinta!...” Olhou o redondo de pedrinhas, debaixo do jenipapeiro.

Olhava mais era para Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para Tio Terêz: – “Tio Terêz, o senhor parece com Pai...” Todos choravam. O doutor limpou a goela, disse: – “Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d’água...” Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai. Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim... Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava. A Rosa punha-lhe doces-de-leite nas algibeiras, para a viagem. Papaco-o-Paco falava, alto, falava (Rosa, 1995, p. 142).

O final da novela mostra seu protagonista, Miguilim, partindo do Mutum e despedindo-se da família. O menino, que enxergava muito mal, pede os óculos do doutor José Lourenço para poder guardar uma lembrança mais precisa da família. Ao olhar tudo à sua volta, o enunciatário passa a apreender a realidade da mesma forma que Miguilim: a paisagem das veredas, a alegria de Mãitina, a beleza de Drelina, a semelhança entre Tio Terêz e o pai morto, a lembrança da cachorrinha, o conselho de Dito para que Miguilim ficasse sempre alegre. Há passagens claras em discurso indireto livre, como “O Mutum era bonito!” e “*Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...*”. Mas, além disso, o narrador mimetiza a típica linguagem infantil – como no emprego de diminutivos (“pedrinhas”), nas enumerações (“o céu, o curral, o quintal”), nas repetições (“Papaco-o-Paco falava, alto, falava”) –, para reforçar ainda

mais a fusão entre o discurso do narrador e o universo passional de Miguilim, como é típico nos casos de onisciência seletiva.

O narrador-onisciente multisseletivo produz narrativas em que “a história é ‘filtrada’ através dos personagens” (Barros, 1988, p. 83), o que significa que o narrador escolhe mais de um ator do enunciado – e, por extensão, mais de um de seus respectivos observadores – para orientar a apreensão da narrativa. Para Friedman, na onisciência seletiva múltipla,

a história é veiculada diretamente pela mente das personagens, (...) [pois] todo material narrativo é transmitido ao leitor pela mente de alguém presente aos acontecimentos (1967, p. 127),

o que explica por que esse tipo de narrador recorre insistentemente ao discurso indireto livre. A grande diferença entre a onisciência seletiva e a multisseletiva é o número de observadores dos atores do enunciado que aparecem, em cada instante da narrativa, sincretizados com o observador do narrador. Na onisciência seletiva, apenas o observador do protagonista se mistura ao do narrador; na onisciência multisseletiva, isso ocorre com mais de um ator do enunciado. Na verdade, pode-se considerar que a onisciência multisseletiva nasce da justaposição de várias seqüências de onisciência seletiva. O caso clássico desse recurso na literatura brasileira é *Vidas secas*.

O célebre romance de Graciliano Ramos nasceu de um conto, como ele mesmo diz, sobre a morte duma cachorra, publicado pelo jornal argentino *La Prensa*. Numa carta à sua esposa, ele reconhece a dificuldade de

adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente como todos nós desejamos (Garbuglio, Bosi & Facioli, 1987, p. 241).

Após o conto “Baleia”, que falava sobre essa antropomorfizada cachorra, “um bicho” que, segundo Graciliano, “saiu inteligente demais”, ele afirma, em 1939, sob a origem de *Vidas secas*:

Dediquei em seguida várias páginas aos donos do animal. Essas coisas foram vendidas, em retalho, a jornais e revistas. E como José Olympio me pedisse um livro para começo do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia (Ramos, 1962, p. 54).

A comparação dos capítulos de *Vidas secas* a contos é uma confirmação da onisciência seletiva que caracteriza o romance. Em cada um desses capítulos-contos, um ator do enunciado se funde ao narrador, que passa a narrar de acordo com o observador dessa personagem. Isso acontece com clareza em

- “Fabiano”:

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr o mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que se demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro que os tinha abrigado uma noite (Ramos, 1982, p. 19);

- “Sinha Vitória”:

Era bom levantar-se e procurar uma vara para substituir aquele pau amaldiçoado que não deixava uma pessoa virar-se. Por que não tinham removido aquela vara incômoda? Suspirou. Não conseguiam tomar resolução. Paciência. Era melhor que esquecer o nó e pensar numa cama igual à de seu Tomás da Bolandeira. Seu Tomás tinha uma cama de verdade, feita pelo carpinteiro, um estrado de sucupira alisado a enxó, com as juntas abertas a formão, tudo embutido direito, e um couro cru em cima, bem esticado e bem pregado (Ramos, 1962, p. 45);

- “O menino mais novo”:

Subiu a ladeira, chegou-se a casa devagar, entortando as pernas, banzeiro. Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira. Ao regressar, apear-se-ia num pulo e andaria no pátio assim torto, de perneiras, gibão, guarda-peito e chapéu de couro com barbicacho. O menino mais velho e Baleia ficariam admirados (Ramos, 1982, p. 52-53);

- “O menino mais velho”:

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinha Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinha Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa. Se houvesse feito menção de qualquer autoridade invisível e mais poderosa, muito bem. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isso lhe parecia absurdo (Ramos, 1982, p. 60);

- “Baleia”:

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (Ramos, 1982, p. 91).

Considerados separadamente, cada um desses trechos, cada um desses capítulos apresenta um narrador-onisciente seletivo, cujo observador do narrador se funde ao observador do protagonista: Fabiano, que se julgava sempre um “hóspede” em “terra alheia”; sinha Vitória, a sonhar com uma cama de madeira; o menino mais novo, almejando tornar-se vaqueiro; o menino mais velho, querendo saber o significado das palavras; Baleia, pensando num mundo “cheio de preás, gordos, enormes”. Tomando todas essas passagens como parte integrante de uma narrativa maior, só é possível considerá-la com um exemplo de onisciência multisseletiva, na medida em que há uma variação dos observadores que orientam, para o enunciatário, a apreensão da realidade

narrada. Em cada momento do romance, é um ator do enunciado que, sob a égide do narrador, exerce essa função de orientação.

O narrador-onisciente total “tudo sabe, comenta e avalia” (Barros, 1988, p. 83), sem privilegiar o observador de nenhum dos atores da enunciação. Para Friedman, trata-se de um tipo de narrativa que

pode ser conduzida de todos os ângulos possíveis: de uma posição divina – além dos limites de tempo e espaço –, do centro, da periferia, da frente (1967, p. 121).

A literatura do século XIX, tanto romântica quanto realista-naturalista, valeu-se desse tipo de narrador: obras de Machado, de Eça, de Camilo, de Alencar, de Herculano, de Aluísio exploraram a onisciência total como forma de valorizar o papel do narrador, mostrando que é ele, como ator da enunciação, que está no comando da narrativa. Daí que ele possa escolher quando, como e por que penetrar no universo passional dos atores do enunciado, para revelar ou esconder detalhes de conduta de cada personagem. Essa escolha é que determina, no final das contas, muitos dos efeitos produzidos por uma narrativa, como o suspense, como a criação de expectativas, como a surpresa, como a sátira ou o elogio a uma determinada personagem. Vejamos um exemplo de *O primo Basílio*:

Luísa, na cama, tinha lido e relido o bilhete de Basílio: “Não pudera – escrevia ele – estar mais tempo sem lhe dizer que a adorava. Mal dormira! Erguera-se de manhã muito cedo para lhe jurar que estava louco, e que punha a sua vida aos pés dela”. Compusera aquela prosa na véspera, no grêmio, às três horas, depois de alguns robbers de whist, um bife, dois copos de cerveja e uma leitura preguiçosa da Ilustração. E terminava, exclamando: – “Que outros desejem a fortuna, a glória, as honras, eu desejo-te a ti! Só a ti, minha pomba, porque tu és o único laço que me prende à vida, e se amanhã perdesse o teu amor, juro-te que punha um termo, como uma boa bala, a esta existência inútil!” – Pedira mais cerveja, e levava a carta para fechar em casa, num envelope com o seu monograma, “porque sempre fazia mais efeito”.

E Luísa tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido; sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo conduzia a um êxtase, e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações! (Queirós, 1998, 224-226).

Se lêssemos apenas o bilhete que Basílio escreve para Luísa, transcrito em várias partes, entre as aspas, não haveria motivos para duvidar de que o amor que Basílio sente pela prima é sincero e intenso. Um amor byroniano, de tão exagerado. No entanto, para invalidar a possibilidade dessa interpretação, o narrador mistura à transcrição desse bilhete a situação em que Basílio se encontra ao compô-lo, o que cria um descompasso entre o que ele escreve e o que ele sente ao escrever. Sua prosaica atitude de redigir enquanto come, bebe e joga cartas e seu maquiavelismo de levar “a carta para fechar em casa, num envelope com o seu monograma, ‘porque sempre fazia mais efeito’” mostram que suas palavras a Luísa têm muito pouco de sinceridade. Por isso, o segundo parágrafo do trecho em questão atesta a ingenuidade de Luísa, que não imagina estar sendo seduzida por um cafajeste. Não tivesse o narrador intercalado o bilhete de Basílio às informações sobre como esse texto foi escrito e poderíamos ficar com a impressão de que a reação de Luísa merece mais apoio do que condenação. Quem é o responsável por essa revelação é o narrador, que, com sua onisciência total, decide a maneira como se vai avaliar o comportamento dos atores da enunciação.

Essa passagem de *O primo Basílio* é muito semelhante a uma outra, de *Madame Bovary*:

Seis semanas se escoaram. Rodolphe não voltou. Uma noite enfim, apareceu.

– Não voltemos tão cedo, seria um erro.

E no fim de semana partira para caçar.

Após a caça, pensou que era tarde demais, depois fez este raciocínio:

– *Mas, se me amou desde o primeiro dia, com a impaciência de rever-me deve amar-me ainda mais. Continuemos então.*

E compreendeu que seu cálculo fora bom quando, ao entrar na sala percebeu que Emma empalideceu.

(...)

– *Sim, penso constantemente na senhora!... Sua lembrança desespera-me! Ah! Perdão... Deixo-a... Adeus!... Irei para longe... tão longe que não ouvirá mais falar de mim!... E contudo... hoje... Não sei que força ainda me impeliu para senhora. Pois não se luta contra o céu, não se resiste ao sorriso dos anjos! Deixamo-nos arrastar pelo que é belo, encantador, adorável!*

Era a primeira vez que Emma ouvia tais coisas; e seu orgulho, como alguém que descansa num banho de vapor, espreguiçava-me inteiramente e com languidez ao calor daquela linguagem.

(...) ia possuir enfim aquelas alegrias do amor, aquela febre de felicidade da qual desesperara. Entrava em algo maravilhoso onde tudo seria paixão, êxtase, delírio; uma imensidão azulada a rodeava, os cumes do sentimento cintilavam sob seu pensamento, a existência comum só aparecia ao longe, lá embaixo, na sombra, entre os intervalos daquelas alturas (Flaubert, 2001, p. 171-178).

Aqui também o narrador, em lugar de deixar a impressão de que a declaração de amor de Rodolphe pudesse ser sincera, prefere mostrar como ele era calculista e como suas palavras galanteadoras eram falsas. Por isso, a alegria de Emma ao ouvi-las é tomada como prova cabal da ingenuidade da moça, que não percebe estar sendo enganada. Apenas os narradores que se valem da onisciência total podem adotar essa postura de avaliar os acontecimentos da narrativa a partir da posição de um observador que encerra “um ponto de vista divino” (Chiappinni, 2005, p. 26).

Sistematizando então os seis tipos de narrador que apresentamos, teríamos:

Narrador-personagem Ator da enunciação + Ator do enunciado	Narrador-protagonista	Obrigatoriedade das debreagens enunciativas		Observador sincretizado com o narrador (ator da enunciação) ou com a personagem (ator do enunciado)
	Narrador-testemunha	Mistura (sobretudo) entre as debreagens enunciativas da enunciação e enuncivas do enunciado		Observador sincretizado com o narrador (como ator do enunciado ou da enunciação) ou com outro ator do enunciado
Narrador-não-personagem Ator da enunciação	Narrador-espectador	Preferência pelas debreagens enuncivas		Observador sincretizado com o narrador, que não se mistura com as personagens
	Narrador-onisciente	Narrador-onisciente <i>seletivo</i>	Preferência pelas debreagens enuncivas	Observador sincretizado com o narrador, mas que privilegia o observador de um ator do enunciado específico
		Narrador-onisciente <i>multisseletivo</i>	Preferência pelas debreagens enuncivas	Observador sincretizado com o narrador, mas que privilegia os observadores de mais de um ator do enunciado
		Narrador-onisciente <i>total</i>	Preferência pelas debreagens enuncivas	Observador sincretizado com o narrador, mas que se mistura com os observadores dos atores do enunciado conforme a necessidade

Para compreender melhor os efeitos produzidos por cada um desses focos narrativos, seria ainda possível analisar esses seis tipos de narrador a partir da noção de focalização, proposta por Genette (1995, p. 187-209). De acordo com a sistematização dessa noção (Fiorin, 1999, p. 108-111), teríamos duas possibilidades de o narrador apreender os acontecimentos da narrativa: a focalização parcial, que se subdivide em interna e externa, e a focalização total.

A focalização parcial interna tem como característica principal a matéria narrada ser apreendida pelo observador de um dos atores do enunciado, sincretizado com o observador do narrador. Esse observador pode ser fixo, como no caso da onisciência seletiva e do narrador-protagonista, variável, como no caso da onisciência multisseletiva e do narrador-testemunha, e múltiplo, que ocorre, por exemplo,

nos romance por cartas, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens-epistológrafas (Genette, 1995, p. 188).

A focalização parcial externa, típica do que chamamos de narrador-espectador, ocorre quando

vemos apenas as ações das personagens, não sabemos quais são seus pensamentos e sentimentos. Focaliza-se a exterioridade da cena e não se vê a partir do íntimo do observador (Fiorin, 1999, p. 110).

Em alguns casos, um narrador-testemunha, quando apresenta ações do protagonista da narrativa, também pode recorrer à focalização externa.

Por fim, existe a focalização total, que se caracteriza por não ser

nem exterior ao íntimo das personagens nem interior a *uma* delas. Nesse caso, o observador é onisciente, sabe mais que as personagens, conhece os pensamentos e sentimentos de cada uma delas (Fiorin, 1999, p. 110),

O narrador-onisciente total recorre a esse tipo de focalização. Esquemáticamente, teríamos:

Tipo de narrador	Focalização
Narrador-protagonista	Focalização parcial interna fixa
Narrador-testemunha	Focalização parcial interna variável (possibilidade de focalização parcial externa)
Narrador-espectador	Focalização parcial externa
Narrador-onisciente seletivo	Focalização parcial interna fixa
Narrador-onisciente multisseletivo	Focalização parcial interna variável (possibilidade de focalização parcial interna múltipla)
Narrador-onisciente total	Focalização total

Todas essas possibilidades de análise do papel e da função do narrador nos textos só serão satisfatórias do ponto de vista teórico, se não se perder de vista a idéia de que o segundo nível enunciativo está subordinado ao primeiro e que, portanto, a análise do foco narrativo não pode prescindir da idéia de que há um enunciador que decide o modo como o narrador irá conduzir a narrativa. Só que a apreensão das características do enunciador não é algo tão simples assim. E, sem essa apreensão, não se pode analisar os modos de narrar em toda sua complexidade. Essa será a tarefa do item seguinte.

4. Estilo e *éthos*: a apreensão do enunciador

*(...) devemos provar que estilo é éthos, é corpo, é voz,
é caráter de uma totalidade, sendo que o corpo da
totalidade remete ao corpo do ator da enunciação.*

(Norma Discini, *O estilo nos textos*)

Quando Greimas e Courtés (1983, p. 159) afirmaram, no primeiro *Dicionário de Semiótica*, ser praticamente impossível dar uma definição semiótica de “estilo”, eles estavam pensando no aparato teórico disponível nos anos 70, de fato insuficiente para dar conta de delimitar um conceito tão polissêmico como esse. No segundo *Dicionário*, num verbete assinado por Denis Bertrand, reafirma-se a dificuldade de definir satisfatoriamente o estilo, mas levanta-se a hipótese de transformá-lo, no mínimo, num “conceito operatório”. Com isso, o estilo, se não chega a fazer parte da metalinguagem semiótica consagrada, ao menos deixa de ser visto como uma noção que não nos compete estudar.

Nesse verbete, Bertrand recupera algumas idéias de Barthes, que associava o estilo ao “universo idioletal”, mas vai além, defendendo que o estilo é “um efeito de um discurso-enunciado” e que, por meio dele, há

menos um sujeito que se diz em seu idoleto próprio (como sugeriu Roland Barthes) do que um sujeito que toma forma e se mostra como uma figura-resultado, que o enunciatário (que professa o julgamento) reconstrói passo a passo, lendo sua configuração específica (Greimas & Courtés, 1986, p. 213-214).

Talvez por causa dessas sugestões de Barthes e Bertrand, a Semiótica foi perdendo o medo de falar sobre o estilo e, aos poucos, esse conceito foi sendo incorporado aos estudos da linguagem, principalmente após os trabalhos de Discini (2003).

Atualmente, de Zilberberg a Amossy, tem sido comum recuperar algumas reflexões da Retórica, para trazê-las para o âmbito da Semiótica e da Análise do discurso. Maingueneau (1984, 1997, 2001 e 2005) e o próprio Bertrand são pesquisadores que têm mostrado a possibilidade de compatibilizar os ensinamentos retóricos aos estudos discursivos. Essa retomada da Retórica clássica ao mesmo tempo

autoriza e exige que nos debrucemos sobre o conceito de estilo, cujo corolário é a noção de *éthos*.

Se apreendemos, pelo discurso, as crenças, os juízos de valor, a visão de mundo do enunciador, isso ocorre porque o enunciador se constrói no texto por meio de recorrências (tanto no plano da expressão quanto no do conteúdo) que apontam para sua intencionalidade. Todo texto tem uma intencionalidade, uma direção, um sentido. Da mesma forma, todo enunciado pressupõe um determinado *éthos* do enunciador, que se manifesta por meio de recorrências, para que o enunciado atinja o resultado planejado. Essas recorrências dependem, em última instância, de um simulacro, isto é, de uma imagem que o enunciador faz de si e de uma imagem que ele quer transmitir ao enunciatário.

Essa imagem é a “imagem-fim”, sugerida por Greimas e Fontanille (1993, p. 105), que, para Discini, nasce como um “efeito de sentido de uma totalidade de discursos enunciados” e “fundamenta então o ator da enunciação”:

Tal imagem-fim constrói esse ator, enquanto competência para ser, e é construída por ele, na medida em que advém de um fazer contínuo e recorrente (Discini, 2003, p. 74-75).

Dessa forma, essa imagem-fim³³ é um

simulacro reflexivo, ou seja, imagem construída do ator para si mesmo (...), supondo a visão que tenho do *outro*, bem como a visão que penso que o *outro* tem de mim (Discini, 2003, p. 28-29),

e ela é apreendida, juntamente com a imagem do enunciatário, pelas recorrências temáticas, figurativas, modais, tensivas, fóricas que vão aparecer no enunciado. Se Bertrand tem razão em dizer que o estilo é “um efeito de um discurso-enunciado”, seriam essas recorrências que caracterizariam – textualmente – o estilo.

Mas o conceito de estilo seria pouco útil se só servisse para designar enunciados particulares, tomados como unidades de sentido autônomas. Desse modo, teríamos tantos estilos quantos seriam os enunciados produzidos pelo homem e não

³³ Também definida, simplificada, como “aquilo que o sujeito sonha para si e imagina de si” (Discini 2003, p. 73).

distinguiríamos o enunciador do narrador e dos eventuais interlocutores de um enunciado. Daí a necessidade de agrupamentos estilísticos.

De fato, quando consideramos um

sujeito de uma totalidade de discursos, dizemos que essa imagem-fim o aspectualiza, confirma nele um modo de ser no mundo (Discini, 2003, p. 73).

Esse modo de ser, que depende da noção de intencionalidade (na verdade, mais do que um modo de ser, temos um “querer querer-ser de certo modo”),

sobremodaliza a construção de sua competência modal. Não se trata da competência para um fazer, para uma *performance*, para um agir apenas, mas uma competência para *ser*, e ser discursivamente, como presença do mundo, ser como caráter (Discini, 2003, p. 73).

Em última análise, é de acordo com sua visão de mundo e com sua intencionalidade discursiva que o “ator da enunciação de uma totalidade de discursos, para construir um estilo, pauta seu modo de ser” (Discini, 2003, p. 74).

Note-se então que a apreensão semântica do enunciador, como ator da enunciação, como produtor dos efeitos estilísticos, como “sujeito de uma totalidade de discursos”, passa pela noção de *totalidade* discursiva. De acordo com as propostas teóricas de Discini, os conceitos de *unidade* (U), *integral* (i), *totalidade* (T) e *partitivo* (p), sugeridas por Greimas e Landowski³⁴ (Greimas, 1981, p. 86), podem servir para comprovar que a noção de estilo passa pelo *integral*, seja a “unidade integral (*unus*)”, seja a “totalidade integral (*totus*)” (Discini, 2003, p. 34).

Tanto considerando o estilo como um *unus* quanto como um *totus*, ele sempre produz, por mais estranho que pareça à primeira vista, um efeito de individuação, de unidade.

Ao falar em estilo, falamos em unidade e em totalidade; unidade, porque há um sentido único, ou um efeito de individuação; totalidade, porque há um conjunto de discursos, pressupostos à unidade. Unidade e totalidade são universais quantitativos (Discini, 2003, p. 31).

³⁴ No ensaio “A construção de objetos semióticos – Análise semiótica de um discurso jurídico: a lei comercial sobre a sociedade e os grupos de sociedades”.

No caso da “unidade integral”, é fácil perceber esse efeito, já que o *unus* se define por ser distinto de tudo aquilo que ele não é. O efeito de individuação, aqui, é evidente: o *unus* é isto, e não isso, nem aquilo, nem aquele outro. O estilo é um *unus*.

No caso da “totalidade integral”, o efeito é menos evidente, mas o fato é que, embora o *totus* pressuponha “o mais-de-um”, ele representa um agrupamento organizado sob o “ponto de vista da semelhança, que implica um efeito de unidade” (Discini, 2003, p. 34). De fato, o estilo, mesmo que comece a ser apreendido por meio de “unidades parciais”, só nos interessa à medida que ele possa ser “integralizado”. O estilo se depreende de um *totus*.

Na realidade, “é o recorte do leitor que decide o que é considerado *unus* ou *totus*” (Discini, 2003, p. 34), pois a relação entre a “totalidade integral” e a “unidade integral” é de implicação mútua. Mas, independentemente do recorte, no momento de identificar os traços que definem discursivamente o estilo, estamos sempre diante de um efeito de individuação (um *unus*) e de uma totalidade de discursos (um *totus*).

Daí vem que, se o conceito de estilo é uma “unidade integral” depreendida de uma “totalidade integral”, há mais de um recorte discursivo em que podemos encaixar esse conceito. Exemplifiquemos rapidamente com Machado de Assis³⁵.

Ao ler as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, estamos diante de uma “unidade parcial”. Se associarmos essa obra a outros romances machadianos, teremos uma “totalidade integral”. Dessa totalidade, aprenderemos a “unidade integral”, o *unus*, o estilo. Mas também podemos associar as *Memórias póstumas* a obras do Realismo brasileira ou à tradição literária de Laurence Sterne ou Xavier de Maistre. Em um ou outro caso, teríamos outras “totalidades integrais”, que levariam a outros estilos. Dessa forma, é possível pensar no estilo machadiano, no estilo realista ou ainda no estilo dos romances revolucionários da literatura dos séculos XVIII e XIX.

O conceito de estilo interessa-nos quando ele nos leva ao enunciador, uma vez que o estilo é que produz a imagem que o enunciador transmite de si mesmo. Por isso, é possível apreender o estilo sempre que ele engloba o conjunto de obras de um escritor, de uma época ou de uma tendência literária qualquer (ou ainda, quando pertinente, agrupamentos mais específicos, como ocorre com os heterônimos pessoanos).

³⁵ No capítulo seguinte, aprofundaremos a discussão sobre o estilo machadiano, sobre seu *éthos*, sobre o ator da enunciação “Machado de Assis”.

No primeiro item deste capítulo, mostramos que tanto enunciador quanto enunciatário são actantes da enunciação. O sujeito da enunciação, ao recobrir as posições de enunciador e enunciatário, também seria um actante da enunciação. Mas, ao operar com as noções de estilo e *éthos*, deparamos com um enunciador revestido semanticamente, pois as recorrências, que configuram o estilo – e o *éthos* que se depreende dele – e dão forma ao ator do primeiro nível, captam-se no segundo e no terceiro nível enunciativo. Dessa forma, seria necessário considerar o enunciador também como um ator da enunciação, cujo

conteúdo semântico próprio parece consistir essencialmente na presença do sema da individualização que o faz aparecer com uma figura autônoma do universo semiótico (Greimas & Courtés, 1983, p. 34).

Do ponto de vista sintático, o enunciador é somente “um actante logicamente pressuposto pelo enunciado”; do ponto de vista semântico, ao ser discursivizado, o enunciador pode ser tomado como ator da enunciação:

(...) neste último caso, o ator será, digamos, “Baudelaire”, enquanto se define pela totalidade de seus discursos (Greimas & Courtés, 1983, p. 35).

O ator da enunciação é um *unus* que provém de um *totus*. Ao se deixar apreender pelas recorrências estilísticas que se observam numa totalidade de discursos, esse ator da enunciação adquire a “espessura semântica” – para retomar a expressão de Bertrand (2003, p. 82) – que o define. Ele

pode ser visto como o grande enunciador, construído por meio do efeito de individuação. A totalidade de discursos constrói esse efeito de individuação, fundamentando-o num efeito de perspectiva sobre o mundo, o que indica crenças, transformadas em valores. Esse efeito de individuação, salientamos, emerge da recorrência do uso. Por tal recorrência pauta-se a norma, definida, outrossim, pela competência estratégica do próprio *eu* implícito a uma totalidade. Vemos, então, subjacente ao ator, uma norma, como princípio regulador que define o modo de funcionamento do sujeito depreensível de uma totalidade (Discini, 2003, p. 39).

A apreensão do estilo leva ao *éthos* discursivo, que é o conjunto dos traços semânticos investidos no actante e depende “da recorrência do uso”. Essas recorrências, que levam ao “*eu* implícito em uma totalidade”, manifestam-se por meio de um caráter, uma voz e um corpo³⁶, pois o *éthos* pressupõe “o *que* é dito e o *tom* com que é dito” (Maingueneau, 1997, p. 46).

No universo literário, por exemplo, quando estamos falando sobre as características de um determinado escritor, podemos assegurar que a apreensão do enunciador exige a análise de mais de um discurso-enunciado, para que se tenha o *unus* pressuposto ao *totus*. De fato, depreender o estilo de um conjunto de obras literárias é determinar os traços específicos do enunciador que as produziu. Esse enunciador “fala” indiretamente nessas obras, por meio dos narradores por ele criados, e apenas a análise das recorrências ideológicas, temáticas, figurativas, modais, tensivas, fônicas, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo, pode levar à apreensão do enunciador.

Já dissemos que, quando enunciador e narrador são equivalentes semanticamente, produz-se um efeito de objetividade; já quando enunciador e narrador não são equivalentes semanticamente, produz-se um efeito de subjetividade. No primeiro caso, não há diferenças semânticas tão perceptíveis entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, por isso é mais difícil precisar características do enunciador; no segundo caso, há uma probabilidade maior de haver uma dissensão mais clara entre a instância da enunciação e a do enunciado, de modo que seria possível apreender mais satisfatoriamente os traços que individualizam o enunciador. Na verdade, no primeiro caso, como o narrador não costuma ser ator do enunciado, não se nota com facilidade que há, por trás da voz do narrador, uma instância pressuposta que está no comando da produção discursiva; parece que é o próprio narrador o enunciador do texto. Já no segundo caso, como o narrador costuma ser ator do enunciado, o efeito de subjetividade gerado por essa configuração discursiva faz com que seja possível perceber quais são algumas das características do enunciador pressuposto ao discurso. Como consequência disso, podemos concluir que, se quisermos apreender o enunciador de textos conduzidos por narradores que não são atores do enunciado (isto é, por narradores “espectadores” ou “oniscientes”), será sempre preciso considerar mais de um texto, afinal o *éthos* só é apreensível por uma totalidade de discursos. Em contrapartida, se quisermos captar o

³⁶ Ver Maingueneau (1997, p. 46-47, 2000, p. 60, 2001, p. 139 e 2005, p. 72-73). Voltaremos a tratar das noções de caráter, voz e corpo, tomadas como manifestações discursivas do *éthos*, no último item do capítulo seguinte.

enunciador de textos conduzidos por narradores que se comportam também como atores do enunciado (ou seja, narradores “protagonistas” e “testemunhas”), é possível encontrar, a partir de apenas um texto, índices para essa captação. Isso ocorre porque, nesses casos, o enunciador oferece mais indícios sobre seu revestimento semântico³⁷. Mas é imprescindível que esses índices sejam confirmados pela totalidade da obra, sob o risco de não se chegar ao efeito de individuação que caracteriza o estilo.

No texto de Discini (2003, p. 30) que serviu de epígrafe a este item, afirma-se peremptoriamente que “estilo é *éthos*”. O conceito de *éthos* remonta à Retórica clássica, sobretudo quando Aristóteles apresenta os três tipos de prova, os três tipos de argumentos procurados pelo discurso:

uns residem no comportamento de quem fala [*éthos*]; outros, em propor ao ouvinte um determinado estado de ânimo [*páthos*]; outros, no próprio discurso, pelo que demonstra ou parece demonstrar [*lógos*] (Aristóteles, 1356a [2001, p. 53]).

Não é difícil reconhecer que esse *éthos* aristotélico adquire

um duplo sentido: por um lado, designa as *virtudes morais* que garantem credibilidade ao orador, tais quais a prudência, a virtude e a benevolência; por outro, comporta uma *dimensão social*, na medida em que o orador convence ao se exprimir de modo apropriado a seu caráter e a seu tipo social. Nos dois casos, trata-se da imagem de si que o orador produz em seu discurso, e não de sua pessoa real (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 220).

Para os estudos semióticos e de análise do discurso, o *éthos* não pode ter qualquer ligação com a realidade ontológica, pois não interessa considerá-lo como manifestação de “prudência”, de “virtude” ou de “benevolência” do autor real. Na realidade, o *éthos* é a imagem de si que o enunciador transmite por meio do discurso.

A concepção retórica de *éthos* parte da idéia de que todo discurso visa à persuasão. Sendo assim, a imagem que o orador cria de si mesmo, o caráter³⁸ que ele

³⁷ Na análise das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, voltaremos a tratar desta questão.

³⁸ Não atribuímos nenhum conteúdo moral ao termo “caráter”, que, na língua geral, assim como “comportamento” (ambas as palavras já empregadas como traduções de *éthos*), está impregnado de uma conotação, de uma carga valorativa muito forte, como se persuadir fosse criar uma imagem “boa” de si mesmo. No último item do capítulo seguinte, voltaremos à discussão sobre o “caráter”.

demonstra em seu discurso é fundamental para que as estratégias de persuasão sejam bem sucedidas. Com efeito,

os vestígios do *éthos* estão realmente presentes na pesquisa moderna, freqüentemente escondidos, ou melhor, rechaçados para outras problemáticas – seja como *condição de sinceridade*, na teoria dos atos de linguagem de Searle, como *princípio de cooperação* ou como *máximas conversacionais* em Grice, seja como *máximas de educação, de modéstia* ou *de generosidade*, em Leech e em outros autores. Basta ler as passagens sobre “a adaptação do orador a seu auditório” ou sobre “a pessoa e seus atos” ou sobre “o discurso como ato do orador” em Perelman, para se dar conta de que o *éthos* está sempre presente como *realidade problemática em todo discurso humano* (Eggs, 2005, p. 30).

Coube inicialmente a Ducrot a tarefa de aproximar o *éthos* do conceito de enunciação, comprovando que a imagem de si que o enunciador veicula nasce das escolhas discursivas realizadas numa instância pressuposta pelo enunciado³⁹. Em outras palavras: o *éthos* é concebido na enunciação, como estratégia discursiva e não apenas como estratégia de persuasão nascida do “comportamento” do produtor do enunciado. Para Ducrot, o *éthos*

está ligado a L, o locutor⁴⁰ como tal: é tomando-o como fonte da enunciação que que ele se vê revestido de certas características que, como contrapartida, tornam essa enunciação aceitável ou recusável (Ducrot, 1984, p. 201).

Como o *éthos* seria o responsável por tornar um discurso “aceitável ou recusável”, retoma-se à idéia de que, numa teoria mais ampla de enunciação, todo ato de comunicação se estrutura sobre um /fazer crer/, o que não deixa de estar associado a um problema bastante discutido pela Retórica. Trata-se, assim, de uma questão de legitimação discursiva:

³⁹ Barthes, num seminário proferido entre 1964-1965, já abordara essa questão, afirmando: “*Éthe* são os atributos do orador (e não os do público, *páthe*): são os traços de caráter que o orador deve *mostrar* ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão: são os *jeitos*. Não se trata pois de uma psicologia expressiva, mas de uma psicologia imaginária (...): eu devo significar o que quero ser *para o outro*” (2001, p. 77).

⁴⁰ Para Ducrot (1984, p. 193), o *locutor* deve ser compreendido como “um ser que, no interior do enunciado, é apresentado como ser responsável, quer dizer, como aquele a quem se deve imputar a responsabilidade por esse enunciado”.

O enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 220).

Fazendo uma associação entre as reflexões desse item e o problema do foco narrativo, chegamos à conclusão de que o mais importante em relação ao modo de narrar não é o tipo de narrador, não é o foco em si – afinal tudo isso pertence ao segundo nível enunciativo –, mas sim a intencionalidade das escolhas do enunciador – o que remete ao primeiro nível enunciativo. O efeito discursivo mais relevante de um enunciado não é o produzido pela focalização interna, externa ou total. O que mais interessa é reconhecer que o *éthos* pode ser apreendido pela análise das formas de focalização que se observam num grupo de discursos, tomados como uma “totalidade”.

O problema do estilo nos textos e da construção do *éthos* no enunciado se localiza no primeiro nível enunciativo. O segundo nível enunciativo apenas refrata essas questões. Por isso, quando se discute a noção de estilo, não se deve atribuir ao narrador o que é da competência do enunciador.

Se o que determina o estilo são as recorrências do uso, são as escolhas operadas no primeiro nível enunciativo, são as invariâncias de expressão e conteúdo que asseguram o efeito de individuação a partir de uma totalidade de discursos e se essa determinação passa pela construção de um *éthos* compatível com a intencionalidade enunciativa, pode-se dizer que cada narrador, sendo uma instância discursiva não-autônoma, embora tenha a possibilidade de ser revestido semanticamente como ator (seja da enunciação, seja do enunciado), o que lhe daria um certo grau de individualização, acaba veiculando o estilo e o *éthos* do enunciador que o criou, ainda que seja por oposição, uma vez que os *éthe* podem ser contrários entre si.

Nas narrativas em que o narrador é ator do enunciado, casos do narrador protagonista e testemunha, pode haver uma ruptura semântica entre o primeiro e o segundo nível enunciativo. Nesses casos, há quem defenda – e não é nosso caso – que o enunciador, nesses casos, tem que respeitar o revestimento semântico do narrador-personagem por ele criado e que, por isso, não haveria como ele projetar certas características de seu estilo – como a escolha lexical ou o grau de refinamento psicológico das personagens – sobre o enunciado. Algumas análises da Teoria Literária corroboram essa hipótese. Veja-se o que diz Álvaro Lins sobre Graciliano Ramos:

O principal defeito de *S. Bernardo* já tem sido apontado mais de uma vez: é a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador, é o contraste entre o livro e seu imaginário escritor, o que já se verificara em *Caetés*. De certo modo, em todos os romances escritos na primeira pessoa, concede-se uma margem para a inverossimilhança. Contudo, em *S. Bernardo* ela é excessiva e inaceitável. Uma novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária, não suporta o artifício de ser apresentada como escrita por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório. Mesmo com um narrador impessoal, aliás, ainda subsistiria alguma inverossimilhança, pois aquele personagem, como aparece no romance, não podia ter a vida interior que lhe atribui o romancista. É a inverossimilhança que se verificará, embora sob outro aspecto, em *Vidas Secas* (Lins, 1982, p. 147).

Parece-nos que Lins está ampliando demais as exigências da verossimilhança, já que, em nome dela, ele condena os romances de Graciliano “escritos na primeira pessoa”, sobretudo *S. Bernardo*, apontando incoerências semânticas que, de acordo com nosso modelo de análise, simplesmente não existem, uma vez que ele atribui a Paulo Honório o que é da competência do enunciador, exigindo de uma personagem uma coerência estilística que nasce no primeiro, e não no segundo nível enunciativo.

Façamos uma breve digressão. A *verossimilhança*, ao lado da *conveniência*, do *maravilhoso* e das *unidades*, constitui “as regras gerais do formalismo clássico” (Spina, 1995, p. 105). Esse conceito aparece no capítulo IX da *Poética*:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (Aristóteles, 1451b [1993, p. 53]).

Ora, o objetivo de Aristóteles, ao defender que o “ofício do poeta” é apresentar as coisas “que poderiam suceder”, era falar sobre as coerções de dois dos gêneros clássicos – a epopéia e a tragédia –, de modo que se regulassem as relações entre a

História e a Poesia, entre a realidade e a ficção. Tanto é verdade que Spina reconhece que a verossimilhança é “a regra fundamental da tragédia e do poema épico” (Spina, 1995, p. 110). Para a poesia lírica e para a comédia, por exemplo, a obrigação da verossimilhança se daria sob outras formas.

Na literatura moderna, em que surgiram outros gêneros literários, como os da prosa de ficção, passamos, mantendo a perspectiva aristotélica, a considerar a verossimilhança como sinônimo de coerência discursivo-narrativa, como o princípio que garante que, num enunciado, “todas as partes estão solidariamente vinculadas entre si” (Greimas & Courtés, 1983, p. 52). Lins parece estar operando justamente com essa definição de verossimilhança, o que apenas confirma que sua análise mistura dois níveis enunciativos diferentes, ampliando equivocadamente o alcance do conceito aristotélico.

A verossimilhança é um problema do primeiro nível enunciativo, pois a coerência discursiva é construída pelo enunciador, nunca pelo narrador. Dessa forma, não se pode obrigar, em nome dessa exigência de uma presumível verossimilhança, um narrador-personagem a manifestar um estilo literário, demonstrar um *éthos* e apresentar reflexões, linguagem e traços psicológicos que sejam absolutamente compatíveis com o revestimento semântico do ator do enunciado sincretizado com o narrador. Seria um reducionismo atroz, que impediria, por exemplo, uma narrativa de ser conduzida por personagens que não fossem “escritores”. Seria uma ampliação inconcebível para o conceito de verossimilhança.

Quem determina o nível de “densidade psicológica” ou de “requintes de arte literária” de um texto é o enunciador, não o narrador. O fato de *São Bernardo* ser conduzido “por um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário, da espécie de Paulo Honório” tem seus reflexos sobre o segundo nível enunciativo, e não sobre o primeiro. Exigir que a linguagem do romance e que a sofisticação da apreensão da realidade pelo narrador sejam plenamente compatíveis com o lado “rústico”, “grosseiro” e “ordinário” de Paulo Honório diminuiria sensivelmente as virtualidades discursivas, as possibilidades expressivas de uma obra literária. Lins ainda é infeliz quando afirma que o narrador “não podia ter a vida interior que lhe atribui o romancista”, idéia que parte mais de uma análise da realidade ontológica do que da observação da construção da realidade discursiva no romance.

Na verdade, o estilo que Paulo Honório veicula – e que aparece também em *Caetés*, em *Vidas secas*, em *Angústia* – é o mesmo; o *éthos* é o mesmo, pois o enunciador é o mesmo. Faltou a Lins considerar a totalidade dos romances de

Graciliano para chegar a essa conclusão, pois é evidente que há, na obra do escritor, em meio às particularidades de cada narrador, um interesse pela dimensão social e psicológica das personagens, uma valorização da linguagem direta, sem excessos de adjetivos, à semelhança de Hemingway. Se Paulo Honório é um bruto, um intelectual, um portador de esquizofrenia, isso pouco importa para a construção desse *éthos* do enunciador. Isso interessa para as transformações narrativas, para os conflitos que se criam entre os atores do enunciado, enfim, para o segundo e, eventualmente, para o terceiro nível enunciativo, não para o primeiro. Porque, se não fosse assim, Riobaldo, com suas derivações impróprias, com seus estrangeirismos e neologismos, com sua sintaxe imprevista, seria inverossímil também. Brás Cubas, com sua erudição literária e seu humor fino, seria incoerente também.

A construção do *éthos* é um *unus* que se faz a partir de um *totus*. Supor que cada narrador tenha autonomia para criar seu próprio estilo, à revelia do enunciador, é fazer uma confusão de níveis e é não conferir à enunciação de 1º grau – que é o início de qualquer manifestação discursiva – a competência de determinar como o enunciado apresentará o modo do ser do enunciador, como uma totalidade de discursos criará a imagem do sujeito produtor do texto.

No capítulo seguinte, procuraremos estudar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, à luz dessas noções teóricas.

Capítulo 2:
As experiências
discursivas em
Memórias
póstumas

1. Subversão enunciativa: traços de *modernidade*

*Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório — questão de moda.
Belo da natureza: imutável, objetivo, natural — tem a eternidade que natureza
tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os
grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac,
Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás Cubas), ora inconscientemente
(a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que
o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais
se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa.*
(Mário de Andrade, “Prefácio Interessantíssimo”, *Paulicéia Desvairada*)

A *deformação* “da natureza” a que se refere Mário de Andrade nesta epígrafe é, certamente, histórica e relativa. Histórica, porque a subversão de uma época pode tornar-se regra em outro momento; relativa, porque o modelo de uns pode ser a transgressão de outros. Nessa observação do “Prefácio Interessantíssimo”, o que Mário defende é que os grandes artistas foram, de alguma forma, revolucionários, ainda que inconscientemente. Não é despropositada, aliás, a tese de que as grandes obras de arte sempre têm um quê de *modernidade*, entendendo por esse conceito um rompimento estético-ideológico em relação ao que se produzia no passado. Nesse sentido, Petrarca, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Flaubert são – cada um a seu modo – “modernos”, pois representam uma ruptura com os modelos que os precederam.

Ao atacar a concepção de que a arte tem como finalidade a reprodução verista da realidade, Mário de Andrade queria provocar, queria criar polêmica, como convinha ao “Prefácio Interessantíssimo”, escrito sob os eflúvios libertários da Semana de Arte Moderna. Entretanto, desconsiderando as presumíveis diferenças entre o *belo artístico* e o *belo natural*, o fato é que Mário acaba reconhecendo que os grandes artistas reproduzem, sim, a natureza; e isso ocorre não de uma maneira mecânica e objetiva, mas de um modo subjetivo, pessoal, específico. É por isso, segundo ele, que certas obras de arte são tão aplaudidas: é que elas, ao deformarem a realidade, mostram um “eu” que se exprime, que se mostra, que se pronuncia no espetáculo da História.

Trazendo essa discussão para o terreno das Letras, mais especificamente para o da Lingüística e da Semiótica, sabe-se que os grandes textos literários são, de alguma

maneira, “deformadores da realidade”, o que muitas vezes implica (e é isto o que nos interessa nesta tese) a subversão das estruturas enunciativas.

Como vimos no primeiro capítulo, a simples existência de três níveis enunciativos pressupõe a existência de três enunciações. É certo que as enunciações possuem uma autonomia bastante relativa, já que estão subordinadas à enunciação de 1º grau, que seria a instância logicamente pressuposta pela existência do enunciado. Além disso, na maioria dos textos, principalmente os não-literários, essas enunciações de 2º e 3º grau não chegam a aparecer com clareza. Mas a obra literária, principalmente quando é inovadora, subverte as estruturas enunciativas, apontando para a necessidade de estudar, separadamente, as enunciações de um texto.

É isso que acontece, por exemplo, com *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Em princípio, trata-se de um romance escrito por Machado de Assis e narrado por Brás Cubas, que assume também os papéis de observador e ator do enunciado. Mas as coisas não são tão simples assim.

Na maioria das edições brasileiras de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, há um prólogo, chamado “Prólogo da quarta edição”, assinado por Machado de Assis, em que, além de anunciar pequenas emendas no texto, ele responde a algumas dúvidas de críticos literários sobre o romance. Trata-se de um metadiscorso, por meio do qual “Machado”⁴¹ apresenta o narrador Brás Cubas.

Em tese, o enunciador não “fala” no texto. Trata-se de um papel pressuposto pela figura do narrador. Acontece que, se admitirmos que o “Prólogo da quarta edição” faz parte do jogo discursivo das *Memórias póstumas*, tem-se um problema de “autoria”: não parece que foi Brás Cubas quem o escreveu, até porque ele é debreado enuncivamente⁴²; igualmente, em nome da coerência do modelo teórico de análise semiótica, não se pode supor que é Machado, de carne e osso, quem está falando.

Diante dessa dificuldade, resta tomar esse prólogo como um caso de *metalepse* (Fiorin, 1999, p. 122), por meio do qual se neutralizam os papéis do narrador e do enunciador. Aliás, no gênero “prólogo”, não é incomum essa neutralização. É como se o enunciador interviesse no enunciado para deixar claro que o narrador Brás Cubas não possui autonomia discursiva. Tem-se aí uma enunciação de 1º grau enunciada. Mas essa neutralização é passageira: logo após o prólogo, vem uma advertência – que na maioria

⁴¹ Usaremos o nome do escritor entre as aspas para reportar ao ator da enunciação; sem as aspas, para indicar a pessoa, de carne e osso, que escreveu a obra.

⁴² “Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e aos outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo” (MP, p. 20).

das edições consultadas se intitula “Ao leitor” –, assinada já por Brás Cubas, que se apresenta não só como narrador, mas também como o “autor” do romance.

É curioso notar que, no prólogo, aparecem diversos indícios para mapear o estilo machadiano a partir das *Memórias*, como as citações literárias, a referência ao leitor, o humor e o pessimismo. Desse modo, instaura-se uma situação complexa:

1. O enunciador apresenta algumas características do romance, aproximando-se assim do narrador.
2. O enunciador faz questão de dizer que não vai intervir no romance (ou seja, não vai “entrar na crítica de um defunto”), afastando-se assim do narrador.

Na verdade, nas *Memórias póstumas*, há uma notável diferença entre a enunciação de 1º grau e a de 2º grau. Como o enunciador e o narrador não estão sincretizados, o enunciado produz um efeito de sentido de ficcionalidade (afirmação 2). Mas, além disso, o enunciador quer deixar claro que, embora seja Brás Cubas o narrador do romance, este está sob seu comando e, por conta disso, narrador e enunciador podem possuir uma pontual conformidade semântica. Em outros termos, o enunciador veicula seu estilo pela “voz” do narrador (afirmação 1). Essa mistura de vozes, essa subversão enunciativa, verdadeira polifonia machadiana, será o principal assunto deste capítulo.

2. Simulacro de uma autobiografia: o diálogo de um morto

A terceira peculiaridade [da cosmovisão carnavalesca] são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros [do sério-cômico]. (...) Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. (...)
(Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*)

Na advertência do romance, explicitamente dirigida “ao leitor”, Brás Cubas reconhece algumas de suas influências estéticas, como Lawrence Sterne e Xavier de Maistre. Essas referências já tinham sido apresentadas por “Machado” no prólogo, o que comprova a aproximação semântica – no que tange ao estilo – entre narrador e enunciador:

Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garret na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida (MP, p. 19).

Após as referências literárias introdutórias, Brás faz um pequeno comentário sobre a própria obra, num exercício de metalinguagem muito comum durante a narrativa:

Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião (MP, p. 21).

Na advertência, tem-se uma enunciação de 2º grau enunciada. Acontece que, ao menos nesse caso específico, essa enunciação de 2º grau poderia ser considerada (do ponto de vista dos valores que estão sendo defendidos) equivalente à enunciação de 1º grau. Por esse raciocínio, o que permite, nesse exemplo, distinguir o primeiro e o segundo nível enunciativo nas *Memórias póstumas* é a dissociação sintática enunciador e narrador, e não presumíveis dessemelhanças semânticas entre a enunciação de 1º grau e a de 2º grau.⁴³

Ainda na advertência de Brás aos leitores, retomam-se o “risonho” e o “sentimento amargo e áspero” do prólogo por meio das figuras da “pena da galhofa” e da “tinta da melancolia” e inicia-se – o que é muito comum na obra – uma interlocução⁴⁴ com o narratário, representado na sarcástica expressão “fino leitor”.

Essa conversa com o “leitor”, que atesta que Brás não está tão interessado em “angariar as simpatias da opinião”, já é um indício de que o narrador, por estar morto (afinal o romance é “obra de finado”), estabelecerá muitas vezes uma relação conflituosa com o narratário.

Terminada a advertência, vem famosa dedicatória aos vermes decompositores, também de “autoria” de Brás. Só então se sai desse preâmbulo, que contém os textos preliminares que antecedem a fábula, e o romance propriamente dito, a narrativa em si, começa.

Tomando como ponto de referência apenas o discurso de Brás-morto, pode-se dizer que o romance é uma autobiografia. Neste tipo de texto, enunciador e narrador se equivalem, o que produz um efeito de sentido de referencialização, de realidade, de não-ficcionalidade. Em relação à categoria actancial, valorizam-se as debreagens enunciativas, já que o narrador se instala no discurso tanto como ator do enunciado, quanto como ator da enunciação, empregando por isso regularmente a primeira pessoa. Em relação à categoria temporal, o narrador costuma empregar o sistema enunciativo como ator da enunciação e o sistema enuncivo do pretérito como ator do enunciado, definindo claramente dois marcos temporais. Mas, ainda assim, numa autobiografia, como não há distinções semânticas entre enunciador e narrador, as marcas temporais não fornecem indícios suficientes para diferenciar os valores do primeiro e do segundo nível enunciativo.

⁴³ Como veremos, há muitas passagens do romance em que se percebem claras diferenças de valores entre a enunciação de 1º grau e a de 2º grau. Não é o caso dessa passagem.

⁴⁴ “(...) se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus.” (MP, p. 21)

Acontece que, como vimos, Brás Cubas não é enunciador do romance. Essa posição sintática é de “Machado”. As *Memórias póstumas* são, pois, o simulacro de uma autobiografia, já que Brás se apresenta (melhor seria dizer: é apresentado) como o suposto autor do romance. Semioticamente, Brás é o narrador do romance e seu pseudo-enunciador, já que claramente existe um nível enunciativo superior ao do seu discurso; daí a idéia de que a narrativa é um simulacro, e não uma autobiografia propriamente dita.

Pensando assim, tem-se, em *Memórias póstumas*, um aparente efeito de referencialização, típico da autobiografia, pois Brás assume os papéis de narrador e pseudo-enunciador. Mas, a rigor, o efeito produzido pelo romance é de ficcionalidade, na medida em que o enunciador “Machado” é que está controlando todas as bravatas enunciativas de Brás. Além disso, o fato de Brás ser um defunto, que, morto, do além-túmulo, resolve “expedir alguns magros capítulos para esse mundo” (MP, cap. LXXI, p. 140), produz uma enunciação “fantástica”, num processo que, por lembrar o *maravilhoso* da literatura clássica, confirma o efeito enunciativo de ficcionalidade de que se falou.

Para comprovar essa vinculação programada do romance à fantasia, basta ler seu primeiro capítulo, intitulado “Óbito do autor”. Talvez fosse mais preciso, do ponto de vista semiótico, chamá-lo de “Óbito do narrador”. De qualquer modo, uma narrativa começar com uma transformação de junção tão pitoresca quanto à representada pela morte, além de ser uma espécie de *in medias res* moderno, serve para deixar bem claro que as *Memórias* não têm compromisso com a literatura realista-naturalista tradicional do século XIX. Essa postura narrativa tem inevitavelmente seus reflexos sobre a enunciação que constrói a fábula romanesca.

Aliás, essa postura lembra, inevitavelmente, algumas características da *sátira menipéia*. Como notou Bakhtin (1997b, p. 113), a “noção mais completa” desse gênero deu-se na obra de Luciano de Samósata. É um verdadeiro lugar-comum da crítica literária que se debruçou sobre a obra de Machado apontar as semelhanças entre o “bruxo do Cosme Velho” e a tradição luciânica.⁴⁵

No ensaio “Diálogo dos mortos sobre os vivos”, Brandão defende que a obra de Luciano, principalmente os célebres *Diálogos dos mortos*, propõe uma fusão “do sério e

⁴⁵ É essa a tese defendida, por exemplo, por Murachco (1999, p. 38), na introdução à sua tradução para o português dos *Diálogos dos mortos*, por Teixeira (1988, p. 94-96) em sua *Apresentação de Machado de Assis* e por Rego (1989) em *O calundu e a panacéia*.

do cômico”, na tentativa de “pensar o mundo com olhar estrangeiro” (1996, p. 15). Esse efeito de afastamento permite ao texto, por mais contraditório que pareça, produzir um efeito de verdade, já que os mortos – ou qualquer outro tipo de “estrangeiro”, do louco ao *clown* – podem falar da vida com a autoridade de quem bem a conhece, como os vivos, e com o distanciamento de quem dela se afastou, como os mortos. É por isso que os

Diálogos dos mortos, provavelmente a obra de Luciano mais lida em todos os tempos, são (...) um vasto painel em que se misturam personalidades de épocas e lugares diferentes (...), com personagens consagradas pela mitologia e pela literatura, além de gente normal, num ininterrupto diálogo que é ininterrupto justamente porque é *pós-vida*. Cada uma das peças, em sua fragmentária completude que lembra a de um *vídeo-clipe*, soma-se num mosaico de falas independentes tanto quanto interdependentes não sobre os mortos, mas sobre os vivos. São instantâneos que se deslocam sem perder de vista um objetivo bem definido: a crítica social (Brandão, 1996, p. 16).

Tomando como referência “O delírio” (cap. VIII), “O velho diálogo de Adão e Eva” (cap. LV) ou “O Humanitismo” (cap. CXIII), só para recorrer aos exemplos mais evidentes, fica difícil não reconhecer a interdiscursividade entre *Memórias póstumas* e *Diálogos dos mortos*. Nesses capítulos (“em sua fragmentária completude que lembra a de um *vídeo-clipe*”), sob a égide da fantasia literária ou de uma espécie de *maravilhoso* moderno, a obra machadiana se aproxima da tradição luciânica, sugerindo que o enunciador do romance tenha recebido influências dos gêneros do sério-cômico, principalmente no que tange à liberdade narrativa e discursiva. Com efeito, como assinala Bakhtin, o sério-cômico e, mais especificamente, a sátira *menipéia*

está livre das lendas e não está presa a quaisquer exigências de verossimilhança externa vital. A *menipéia* se caracteriza por uma *excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica* (Bakhtin, 1997b, p. 114).

No contexto da literatura do século XIX, essas “exigências de verossimilhança externa vital” eram tanto mais importantes quanto mais se celebrava a necessidade de a obra de arte representar a “realidade”. Nesse sentido, as *Memórias* são um conjunto de transgressões, de deformações, de rupturas.

O prólogo de “Machado”, a advertência de Brás, a dedicatória aos vermes e o primeiro capítulo do romance podem ser tomados, por um lado, como uma negação às “exigências de verossimilhança” do Realismo-Naturalismo e, por outro, como a comprovação de que uma literatura satírica sempre esconde, por trás dos efeitos de humor, um objetivo crítico. Mas não se trata, aqui, do velho *ridendo castigat mores* revisitado, pois o axioma latino pressupõe uma grande dose de direcionamento, de intencionalidade, em que o riso é motivado por absurdos narrativos, mas sempre há uma moral “superior” a celebrar. Trata-se, sim, de valorizar a “excepcionalidade” e o “inacabamento da apresentação” (Discini, 2006, p. 54).

Nas *Memórias póstumas*, há notáveis absurdos narrativos (o morto que fala, o delírio em que se conversa com Pandora, o diálogo entre os pensamentos de Brás e Virgília, as loucuras filosóficas de Quincas Borba), que comprovam justamente esse inacabamento, típico da sátira menipéia. Essa propensão ao fantástico, em lugar de distanciar o romance de uma intenção realista *lato sensu*, aproxima-o a um objetivo crítico. Só que isso não é tão evidente e, como Brás sempre se afasta do discurso moralizante tradicional, o lado – digamos – “sério”, “realista” das *Memórias* fica pressuposto: não se trata de recorrer à fantasia para chegar à verdade, e sim utilizá-la como uma espécie de convite à reflexão, de experimentação da verdade. É essa, exatamente, a principal característica da menipéia, de acordo com Bakhtin:

A particularidade mais importante do gênero da *menipéia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma idéia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade (Bakhtin, 1997b, p. 114).

Nessa perspectiva, o narrador estar morto é menos importante pelo fato em si do que pela vinculação das *Memórias póstumas* aos gêneros do sério-cômico. Nestes, a fantasia têm um “fim puramente filosófico-ideológico”, o que significa dizer que “Machado” não recorre a “*situações extraordinárias*” senão para experimentar uma determinada maneira de ver o mundo, a arte e a literatura.

Ora, essa maneira de ver o mundo é uma projeção enunciativa. No caso das *Memórias póstumas*, esse ponto de vista se mistura – como veremos com mais cuidado no transcorrer do capítulo – à polêmica, à provocação, à sátira, à liberdade. Essa postura de enfrentamento, de confronto é mais de “Machado” do que de Brás Cubas, o que significa dizer que ela é produto mais da enunciação de 1º grau do que da enunciação de 2º grau.

Por isso, a vinculação do romance à sátira menipéia não sugere apenas que as *Memórias póstumas* se aproximam da tradição luciânica, mas também sugere que o enunciador machadiano – que, em princípio, só pode ser apreendido pela análise da totalidade de suas obras – influencia-se pelos gêneros do sério-cômico. Nesse sentido, a cosmovisão carnavalesca presente em *Memórias póstumas* é um indício de um princípio carnavalizador mais amplo, como tentaremos comprovar no capítulo seguinte na análise da totalidade dos romances machadianos.

Aqui, vale a pena uma digressão. O conceito de carnavalização foi desenvolvido por Bakhtin em duas fases. Em 1940, ao apresentar sua tese *F. Rabelais na História do Realismo* (que, depois, foi ampliada e publicada em 1965 sob o título de *A obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média*), ele começa sua análise sistemática do Carnaval. Para ele, durante os festejos medievais, ocorria “a abolição das relações hierárquicas”, de modo que ocorria

o triunfo de uma espécie de uma libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de (...) privilégios, regras e tabus (1999, p. 8-9).

Essa descrição do Carnaval leva ao *realismo grotesco*, que mostra o corpo humano

nas suas fendas e aberturas, nos seus buracos enfim. Não custa voltar os olhos para aquele corpo idealizado pelo ascetismo cristão segundo a celsitude e idealizado pelos cânones clássicos segundo o acabamento e a perfeição. Esse corpo é rebaixado pelo ponto de vista que constrói a imagem grotesca. Compatível com a vida corporal dada na sua inesgotabilidade e não sancionada por um olhar normalizador, emerge a imagem grotesca emparelhada à loucura alegre do carnaval e das festas populares da praça pública (Discini, 2006, p. 58)

Bakhtin mostra então como o grotesco se opõe francamente ao cânon clássico e utiliza essa noção como subsídio teórico na análise de *Gargântua e Pantagruel*. Embora os críticos literários e os estudiosos da linguagem em geral se interessem por essa análise, é inegável que essa obra desperta também o interesse de outros pesquisadores, como “folcloristas e antropólogos” (Clark & Holquist, 1998, p. 31), uma vez que Bakhtin ainda não chega, a esta altura, a mostrar a carnavalização com um princípio de construção literária – digamos – omnitemporal.

Ao longo de sua produção intelectual, Bakhtin vai desenvolvendo suas pesquisas sobre o Carnaval, até que, em 1963, ele lança *Problemas da Poética de Dostoiévski*, obra em que a carnavalização passa a ser uma postura artística, configurando uma estratégia de construção do romance polifônico. Nessa perspectiva, podemos entender a carnavalização como uma *inversão de papéis*, como um “*monde à l’envers*” (Bakhtin, 1997b, p. 123). No Carnaval, de fato,

a vida se põe ao contrário, o mundo inverte-se. Suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as normas que organizam a vida social, o desenrolar da existência normal (Fiorin, 2006b, p. 92).

É por isso que, na “poética dos gêneros”, a carnavalização passa ser vista como o processo em que o texto renuncia “à unidade estilística” e passa a ser caracterizado “pela politonalidade da narração” (Bakhtin, 1997b, p. 107-108). Essa politonalidade está ligada à própria gênese do Carnaval, que ganha, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, o estatuto de cosmovisão, na medida em que “o carnaval propriamente dito (repetimos, um conjunto de todas as várias festividades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário”, mas sim “uma forma *sincrética de espetáculo*”, que pressupõe “uma cosmovisão carnavalesca”, que pode ser transposta “para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*” (Bakhtin, 1997b, p. 122).

A sátira menipéia é, assim, um gênero que,

indicado em relação de convergência com o folclore carnavalesco e de divergência com gêneros sérios como epopéia e tragédia, apresenta-se

impregnado da força transformadora da cosmovisão carnavalesca e sobrevive “mesmo em nossos dias”, segundo Bakhtin (Discini, 2006, p. 77).

Pode parecer estranho que Machado, um autor que a tradição considera partidário do Realismo, ter sua obra vinculada à carnavalização, à sátira menipéia e, em última instância, ao espírito do realismo grotesco. De fato, no decorrer do XIX, houve uma

degeneração do realismo grotesco em empirismo naturalista, fato do qual é apontado como isento o chamado realismo em grande estilo, sustentado por autores como Stendhal e Balzac, que são tidos como os que mantêm vivos alguns elementos desestabilizadores e vivificadores do grotesco medieval e renascentista (Discini, 2006, p. 64).

Se Bakhtin tivesse podido ler Machado, era possível que incluísse o autor de *Dom Casmurro* no grupo de Balzac, Stendhal e Dostoiévski.

A cosmovisão carnavalesca parece ser uma das características mais marcantes do *éthos* machadiano e aparece, com mais intensidade do que em qualquer outro romance, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Com isso, abre-se a possibilidade de intuir quem é “Machado” por meio de um único romance. Essa possibilidade é tanto mais viável quanto mais próximos estivermos de comprovar a hipótese de que as *Memórias póstumas* possuem uma complexidade discursiva tão grande que nos permitiria chegar a uma sùmula estilística da obra machadiana.

Essa complexidade – que se constrói, num primeiro momento, pela clara distinção entre narrador e enunciador no romance, também envolve uma dose de fantasmagoria, representada pelo “defunto autor” – pode começar a ser entendida com a aproximação entre o romance e a *sátira menipéia*. Isso porque

não convém levar tão a sério esse ar sobrenatural, pois o fantástico não passa de um estratagema humorístico, de uma primeira manifestação do sarcasmo de Machado. Sem dúvida: mas é precisamente essa *fusão* de humorismo filosófico e fantástico que nos consente atinar com o verdadeiro gênero do romance: *Brás Cubas é um representante moderno do gênero cômico-fantástico (...)*, também conhecido como literatura *menipéia* (...). (Merquior, 1990, p. 332)

A seriedade do romance não está, por certo, na figura do autobiógrafo a remoer suas memórias, nem mesmo nas críticas mordazes que ele faz a alguns de seus contemporâneos. A crítica mais “séria” das *Memórias póstumas* está na enunciação de 1º grau. Produzida pelo sujeito de enunciação, essa crítica é um sinal de que o romance se assenta sobre uma raiz “carnavalesca” (Bakhtin, 1997b, p. 108).

A proximidade entre as *Memórias póstumas* e a cosmovisão carnavalesca (e, mais especificamente, entre o romance e a sátira menipéia) é um problema de interdiscursividade, já que “Machado” incorporou na sua obra percursos temáticos e figurativos típicos de obras como *Diálogos dos mortos*. Mais uma vez, volta-se à enunciação, pois a interdiscursividade é sobretudo uma relação entre discursos, entre enunciadore, entre enunciações.

Para não estender demasiadamente essa discussão – mas ainda assim procurar comprovar a vinculação das *Memórias póstumas* ao espírito da menipéia, o que será retomado mais tarde –, basta uma passagem do capítulo “A idéia fixa”:

(...) este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado (MP, cap. IV, p. 28).

A “filosofia desigual”, ora “austera”, ora “brincalhona”, “mais do que passatempo e menos do que apostolado”, é uma marca textual da aproximação entre “Machado” e os gêneros do sério-cômico. A verdade não interessa ao enunciadore como categoria absoluta; o que importa, como notou Bakhtin, são as alusões “à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade” (1997b, p. 114).

É possível, a partir dessas observações, começar um mapeamento dos efeitos enunciativo-discursivos produzidos pelas *Memórias póstumas*. É indiscutível que o enunciadore do romance não é equivalente ao seu narrador, afinal está-se diante de um simulacro de uma autobiografia, o que implica um efeito de sentido de ficcionalidade, sob a aparência de um efeito de realidade. Esse efeito – que está ligado aos níveis enunciativos do romance – poderia ser tomado como um indício de que a obra envereda pelo caminho da fantasia literária, do excesso de subjetivismo, do devaneio da imaginação, o que seria corroborado pelo fato de o narrador ser um “defunto autor”.

Muitas vezes, como acontece na menipéia, esse direcionamento para a fantasia e para o subjetivismo é funcional, é programada, como um exercício de liberdade literária, de experimentação da verdade. Assim as particularidades semânticas do enunciado das *Memórias póstumas*, que incluem a autobiografia de um morto, a filosofia insólita, as auto-ironias, não são “mero riso destrutivo” (Discini, 2006, p. 65), mas sim “o triunfo de uma espécie de uma libertação temporária da verdade dominante” (Bakhtin, 1999, p. 8).

3. Graus enunciativos: outras complexidades à vista

Deixem-me dizer-lhes que não tenho o menor interesse pelo autor empírico de um texto narrativo (ou de qualquer texto, na verdade). Sei que estarei ofendendo muitos dos presentes que talvez dediquem boa parte de seu tempo à leitura de biografias de Jane Austen ou Proust, Dostoiévsky ou Salinger, e também sei perfeitamente como é maravilhoso e empolgante vasculhar a vida privada de pessoas reais que amamos como se fossem nossos amigos íntimos.

(Umberto Eco, *Seis passeios pelos bosques da ficção*)

Retomando tudo o que envolve os três níveis enunciativos, ainda há algumas observações a fazer. Existem, em princípio, três enunciações nas *Memórias póstumas*: a do enunciador, à qual as outras estão subordinadas, a do narrador e as dos eventuais interlocutores. Pensando em Brás Cubas como narrador e ator do enunciado, pode-se postular que a enunciação de 1º grau é a de “Machado”; a de 2º grau, a de Brás-morto; e uma das de 3º grau, a de Brás-vivo.

O famoso “Óbito do autor”, primeiro capítulo do romance, já é suficiente para identificar esses três níveis. O primeiro parágrafo é um caso típico de enunciação enunciada, marcada sintática e semanticamente:

Algum tempo hesitei se devia abrir essas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre esse livro e o Pentateuco (MP, cap. I, p. 23).

Numa primeira análise, essa enunciação enunciada é a de 2º grau, pois sua responsabilidade é do narrador. Mas, como a enunciação de 2º grau é subordinada à de 1º grau, esse parágrafo permite que seja identificada também a enunciação de 1º grau.

Isso porque quem tem o poder de começar a narrativa “pelo princípio ou pelo fim” é o enunciador, e não o narrador, já que este é delegado por aquele. Quem pretende então ser inovador, fazendo com que o texto ficasse “mais galante e mais novo”, é “Machado”, e não Brás. Desse modo, a enunciação enunciada do primeiro capítulo do romance pode ser da responsabilidade do enunciador, que estaria falando pela “voz” do narrador.

O que parece uma complicação teórica é, na realidade, um problema de níveis enunciativos. Não há contradição nenhuma em afirmar que uma determinada passagem pode estar associada tanto à enunciação de 1º grau, quanto à de 2º grau. Primeiro porque a enunciação de 2º grau é hierarquicamente dependente da de 1º grau; segundo porque há, de fato, passagens do romance em que enunciador e narrador defendem os mesmos valores. A necessidade dessa distinção é outra⁴⁶: ela é essencial nos momentos em que há uma disparidade semântica entre narrador e enunciador. Para evitar discussões por enquanto acessórias, pode-se interpretar o início de “Óbito do autor” como uma enunciação enunciada, de 1º grau (o que pressuporia uma *metalepse*) ou de 2º grau, por meio da qual o enunciador – aproveitando-se da voz delegada ao narrador – justifica suas escolhas discursivas.

O parágrafo seguinte do primeiro capítulo da obra conta como Brás morreu. Nesse momento, ele lamenta – de uma maneira um tanto quanto sarcástica – que apenas onze amigos estiveram presentes ao seu funeral. Os argumentos que ele apresenta para o pequeno *quorum* não são sérios (“Verdade é que não houve cartas nem anúncios. Acresce que chovia [...]”), como se a ausência de publicidade e a chuva pudessem espantar amigos verdadeiros. Um dos presentes, “daqueles fiéis de última hora”, que, em princípio, Brás considera um amigo “bom e fiel”, instalado como interlocutor no enunciado (o que implica, portanto, uma enunciação de 3º grau), profere então um discurso engenhoso à beira da cova:

Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que tem honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe

⁴⁶ Essa distinção, independentemente de mostrar-se útil para análise de certos textos, origina-se ainda de uma necessidade epistemológica, já que ela é fundamental para a coerência do modelo teórico que utilizamos.

funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado. (MP, cap. I, p. 23-24)

Logo após esse exercício de bajulação, que está em discurso direto no romance, o narrador afirma: “Não, não me arrependo das vinte apólices que lhe deixei”. No mínimo, essa intervenção sugere que o “bom e fiel” amigo fez esses elogios em razão das compensações que recebeu.

Tudo isso são indícios bastantes para concluir que essa passagem é irônica. Pode ser uma ironia do interlocutor, que só estaria interessado na herança; pode ser uma ironia do narrador, que satiriza o orador, embora contra essa interpretação pese o fato de que Brás, mais de uma vez, usa o termo “amigos” para se referir aos presentes em seu enterro; e pode ser uma ironia do enunciador, que satiriza o narrador e sua crença, ingênua, de que aqueles elogios tinham alguma coisa de sinceridade. Na primeira hipótese, trata-se uma ironia da enunciação de 3º grau, que mistura ganância e falsidade; na segunda, uma ironia da enunciação de 2º grau, cujo alvo é o interlocutor; na terceira, uma ironia da enunciação de 1º grau, cujo alvo é o narrador. Temos aqui não uma ambigüidade tripla, que dificultaria a compreensão da obra, e sim outra comprovação de que, à semelhança da sátira menipéia, o discurso machadiano em *Memórias póstumas* se afasta da verdade objetivada com pretensão de acabamento e transparência.

Ainda nesse primeiro capítulo, cita-se *Hamlet* (“o *undiscovery country*”), alude-se ao *Velho Testamento* (“Moisés” e “o Pentateuco”) e fazem-se referências históricas clássicas (“vôo desde o Ilisso”), numa demonstração de erudição – como mostraremos – mais adequada ao enunciador do que ao narrador, o que também confirmaria que, mesmo na enunciação de 2º grau enunciada, é possível perceber traços da enunciação de 1º grau.

Aceitando a tese de que *Memórias póstumas*, como uma obra que se filia à cosmovisão carnavalesca, possui objetivos críticos, de desestabilização do discurso moralizante tradicional, é curioso perceber que Brás é simultaneamente produtor e alvo dessas críticas. Produtor, no segundo nível enunciativo; alvo, no primeiro. É certo que, quando Brás é produtor da crítica, não se percebe uma relação de oposição ideológica entre o narrador e enunciador. Essa relação fica clara quando Brás é alvo da crítica, porque, nesse caso, é o enunciador que está satirizando o narrador.

Esses momentos de enunciação enunciada⁴⁷ (seja do enunciador, seja do narrador) configuram passagens metalingüísticas muito caras à obra, como no capítulo “Transição”:

(...) isto de método, sendo como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensório, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloqüência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha (MP, cap. IX, p. 41).

Nesse fragmento, após fazer a transição narrativa entre sua morte e seu nascimento, o narrador comenta a estrutura do romance. Para usar uma idéia de Maingueneau, Brás sai da dimensão da narrativa e entra na do discurso. Este “pressupõe uma embreagem⁴⁸ sobre a situação de enunciação”; aquela, “a ausência dela” (Maingueneau, 1996a, p. 41). Em outros termos, o narrador deixa o enunciado e caminha para a enunciação. Nas *Memórias póstumas*, essa mistura, antes de ser uma exceção, é praticamente regra:

“Narrativa” e “discurso” são conceitos lingüísticos que permitem analisar enunciados (...). Nada impede que um texto misture esses dois planos enunciativos. Aliás, é regra geral no que diz respeito aos textos de “narrativa”, que poucas vezes são inteiramente homogêneos e que dificilmente apagam todas as marcas de subjetividade enunciativa (...) (Maingueneau, 1996a, p. 50).

Na passagem do capítulo “Transição”, tem-se, outra vez, o problema que foi apresentado em “Óbito do autor”: fica difícil precisar se temos uma projeção da enunciação do enunciador ou da enunciação do narrador. Numa primeira impressão, é o narrador Brás Cubas quem está com a voz e, atuando como o pseudo-autor da obra, ele apresenta algumas questões de “método”. Mas não é inaceitável pensar que o capítulo IX é uma projeção da enunciação do enunciador, que estaria a justificar – em tom jocoso

⁴⁷ Não em virtude de debreagens ou de embreagens apenas, mas devido aos explícitos comentários sobre a produção do enunciado.

⁴⁸ O termo embreagem está aqui empregado para designar o processo por meio do qual um enunciado organiza “suas marcações [actanciais, temporais e espaciais] com relação à situação de enunciação”, e não a partir “de um jogo de envios internos ao enunciado” (Maingueneau, 2000, p. 49).

– algumas de suas escolhas enunciativas, que são muito mais da responsabilidade de “Machado” do que de Brás. Mais uma vez, em qualquer uma das leituras, fica patente a idéia de que, nas *Memórias*, há duas instâncias bem demarcadas:

- A *narrativa*, que corresponde sobretudo ao nosso segundo nível enunciativo, englobando o enunciado enunciado, com seus programas, percursos e seqüências narrativas.
- Os *comentários à narrativa*, que correspondem sobretudo ao nosso primeiro nível enunciativo, incidindo sobre a enunciação enunciada.

Esse jogo entre a *narrativa* e os *comentários*⁴⁹ é marcado por certas debruagens temporais. Aproveitando uma idéia de Benveniste e considerando as diferenças entre o passado simples e o passado composto em Francês, Maingueneau afirma que

em francês contemporâneo, não há concorrência entre dois “tempos”, mas *complementaridade* entre dois sistemas de enunciação, o *discurso* e a *narrativa*. O passado simples é o “tempo” de base da “narrativa”, e o passado perfectivo do “discurso” (1996a, p. 43-44).

Benveniste, para definir essa instância narrativa, fala em “enunciação *histórica*”:

Trata-se da apresentação dos fatos sobrevividos a um certo momento do tempo, sem nenhuma intervenção do locutor na narrativa. Para que possam ser registrados como se tendo produzido, esses fatos devem pertencer ao passado (1995, p. 262).

O *passé simple* seria esse tempo da história, da narrativa e corresponderia, em Português, ao que Fiorin chamou pretérito perfeito 2, “que pertence ao sistema enuncivo” (1999, p. 153).

Já o *passé composé* seria o tempo dos comentários, do discurso:

⁴⁹ Chamou-se de *comentários* o que Maingueneau chama de *discurso*.

É preciso entender discurso na sua mais ampla extensão: toda enunciação que suponha um locutor ou um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar, de algum modo, o outro (Benveniste, 1995, p. 167).

Em Português, o *passé composé* francês seria representado pelo que Fiorin chama pretérito perfeito 1, “que é tempo do sistema enunciativo” (1999, p. 153).

É possível expandir essas noções, mostrando que os tempos do sistema enuncivo – sobretudo do subsistema do pretérito – estão associados à narrativa, enquanto os tempos do sistema enunciativo aos comentários à narrativa⁵⁰. Desse modo, mais clara do que a oposição entre o pretérito perfeito 1 e 2, seria a própria oposição entre os “tempos enunciativos” (Fiorin, 1999, p. 148) e o subsistema “centrado num momento de referência pretérito” (Fiorin, 1999, p. 154). Nas *Memórias póstumas*, há em várias passagens uma oscilação entre as debreagens temporais enuncivas e as enunciativas: aquelas se referindo à narrativa, ao enunciado enunciado, e estas, aos comentários à narrativa, à enunciação enunciada. Os dois parágrafos finais do capítulo “Curto, mas alegre” mostram bem essa oscilação entre a narrativa e os comentários. O penúltimo parágrafo do capítulo está sobretudo na dimensão narrativa:

*Para lhes dizer a verdade toda, eu **refletia** as opiniões de um cabeleireiro, que **achei** em Modena, e que se **distinguia** por não as ter absolutamente. **Era** a flor dos cabeleireiros; por mais demorada que fosse a operação do toucado, não **enfadava** nunca; ele **intercalava** as penteadelas com muitos motes e pulhas, cheios de um pico, de um sabor... Não **tinha** outra filosofia. Nem eu. Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu **decorei-lhe** só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. **Tratei-a** como **tratei** o latim: **embolsei** três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. **Tratei-os** como **tratei** a história e a jurisprudência. **Colhi** de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação... (MP, cap. XXIV, p. 75).*

⁵⁰ Benveniste, por exemplo, defende que a “enunciação *histórica* comporta três tempos: o aoristo (= *passé simple* ou *passé défini*), o imperfeito (...) e o mais-que-perfeito”, enquanto “os três tempos fundamentais do discurso” seriam “presente, futuro e perfeito” (Benveniste, 1995, p. 262-268).

As formas verbais em negrito estão todas no pretérito perfeito 2 ou no imperfeito, para indicar concomitância com o marco de referência pretérito. Trata-se de debreagens enuncivas que situam o plano da narrativa: Brás Cubas está, de fato, contando sua história. Note-se, porém, que, no trecho “Não digo que Universidade não me tivesse ensinado”, há uma forma verbal no presente, que pertence ao sistema enunciativo. Essa forma remete justamente à enunciação enunciada, o que comprova que os tempos enunciativos servem sobretudo para delimitar o discurso, os comentários à narrativa. É justamente isso que acontece no último parágrafo do capítulo em questão:

*Talvez **espante** ao leitor a franqueza com que lhe **exponho** e **realço** a minha mediocridade; **advirta** que a franqueza **é** a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças **obrigam** a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que **faz** à consciência; e o melhor da obrigação **é** quando, à força de embaçar os outros, **embaça-se** um homem a si mesmo, porque em tal caso **poupa-se** o vexame, que **é** uma sensação penosa e a hipocrisia, que **é** um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente **pode** sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não **há** vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não **há** platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, **perde** a virtude, logo que **pisamos** o território da morte; não **digo** que ele se não **estenda** para cá, e nos não **examine** e **julgue**; mas a nós **é** que não se nos **dá** do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não **há** nada tão incomensurável como o desdém dos finados (MP, cap. XXIV, p. 75-76).*

As formas verbais em destaque, no presente, configuram debreagens enunciativas que intensificam a presença do “eu” no texto. Isso é comum principalmente nos momentos em que Brás Cubas está comentando a narrativa. No capítulo I, as duas ocorrências da forma verbal no presente “**é**” e as no pretérito perfeito 1 “**hesitei**”, “**levaram**”, “**foi**” e “**contou**” e, no capítulo IX, as formas no presente “**é**”, “**dá**”, “**é**” e

“há” confirmam que a enunciação enunciada, que os comentários à narrativa são veiculados por meio de *debreagens* temporais enunciativas.

Esses comentários à narrativa – principalmente os dos capítulos I e IX – geram um outro problema enunciativo, que está associada à distinção, desenvolvida pelos formalistas russos, entre *fábula* e *enredo*⁵¹. Tomachevski, em seu famoso ensaio “Temática”, afirma que a *fábula* corresponderia à

ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira como eles estão dipostos na obra (Tomachevski, 2001, p. 272),

enquanto o *enredo* seria

constituído pelos mesmos acontecimentos, mas respeitando-se a maneira por meio da qual eles estão ordenados na obra (Tomachevski, 2001, p. 272).

Essa distinção é analisada detalhadamente por Eco, que afirma:

A *fábula* é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso dos acontecimentos ordenado temporalmente (...). O *enredo* é, pelo contrário, a história como de fato é contada, tal como aparece em superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente a para trás (ou seja, antecipações e *flash-back*), descrições, digressões, reflexões parentéticas (Eco, 1993, p. 109).

Nessa perspectiva, o conceito de “*enredo*”, que é muito útil para a análise dos romances machadianos, é sinônimo de *trama*⁵² e de *intriga* (Moisés, 1995, p. 173). Em

⁵¹ Optou-se pela utilização desses conceitos, que não fazem parte da metalinguagem semiótica, porque eles têm sido largamente empregados nas análises literárias. Eles serão usados de uma maneira especializada: a *fábula* corresponderá à “programação temporal (disposição dos diversos programas [narrativos] em ordem cronológica)”, enquanto o *enredo*, a *intriga*, a *trama* será a “programação textual propriamente dita”, já que “dois programas serão necessariamente dispostos em sucessão linear”, mas não cronológica. Greimas e Courtés reconhecem que “esses dois tipos de programação deixam (...) uma margem estratégica à organização do discurso e dependem da competência discursiva do enunciador” e constituem “duas formas de intervenção do enunciador” no enunciado, dois diferentes “procedimentos de textualização” (Greimas & Courtés, 1983, p. 462). O que mais nos interessa é justamente estudar essas intervenções do enunciador no enunciado.

⁵² Para evitar confusões terminológicas, uma vez que a tradução para o português dos conceitos de Tomachevski não é uniforme, optamos por empregar regularmente o termo “trama”, pois, na língua geral, o “enredo” (cuja definição apresentada pelo Houaiss, por exemplo, é: “sucessão de acontecimentos que constituem a ação, em uma produção literária”) costuma ser considerado sinônimo de “fábula”.

“Óbito do autor”, percebe-se que a narrativa irá começar pelo “fim”, isto é, pela morte do narrador, de maneira que, em *Memórias póstumas*, o início da *trama* é o final da *fábula*, uma vez que o primeiro acontecimento narrado é cronologicamente o último a ter ocorrido. Isso produz reflexos sobre todo o enunciado. O primeiro deles é a produção de um certo efeito de suspense, pois se está diante de uma seqüência narrativa acabada e, mais do que isso, sancionada negativamente pelo narrador:

Nem o meu óbito era cousa altamente dramática... Um solteirão que expira aos sessenta e quatro anos, não parece que reúna em si todos os elementos de uma tragédia (MP, cap. I, p. 24).

Diante dessa sanção, é esperado que se crie uma expectativa de como foi a vida desse “solteirão”. Ciente então de que essa estratégia de suspense pode produzir bons resultados, o narrador a explora conscientemente (“Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora”), tornando, por exemplo, misteriosa a figura de Virgília, a quem – nesta altura, inexplicavelmente – não convinha aparentar sofrimento. O segundo reflexo dessa dissociação entre a trama e a fábula se dá sobre a enunciação enunciada, já que o narrador, ao comentar a arquitetura do romance, acaba explicando suas decisões enunciativas. Em outras palavras, ele narra a fábula e, ao mesmo tempo, explica a trama. É exatamente isso que acontece no início do já citado capítulo “Transição”:

E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição desse livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? Nenhuma juntura aparente, nada que divirta a atenção pausada do leitor: nada. De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade, era tempo (...) (MP, cap. IX, p. 41).

Para realizar o *flash-back* que levará da morte de Brás ao seu nascimento, o narrador faz referência a inúmeras seqüências narrativas pregressas e, pela explicitação

de uma grande catálise, volta ao início da fábula, atando assim – para usar uma expressão de *Dom Casmurro* – “as duas pontas da vida”. Mas, além de fazer essa transição, note-se que o narrador comenta esse procedimento (“com que destreza, com que arte”, “nada que divirta a atenção pausada do leitor” e “o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método”) de maneira satírica, demonstrando que sua narrativa é inovadora e que um tipo de literatura que se vale da rigidez narrativo-discursiva merece ser desprezado.

Em várias outras passagens do romance, a enunciação enunciada encerra comentários do narrador sobre os meandros da trama. Eis alguns exemplos:

- em “Óbito do autor”:

*(...) a imaginação dessa senhora também voou por sobre os destroços presentes até às ribas de uma África juvenil... Deixá-la ir; **lá iremos mais tarde; lá iremos quando eu me restituir aos meus primeiros anos*** (MP, cap. I, p. 23).

- em “O delírio”:

*Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação desses fenômenos mentais, **pode saltar o capítulo; vá direto à narração*** (...) (MP, cap. VIII, p. 33).

- em “Um salto”:

Unamos agora os pés e demos um salto por cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar (...) (MP, cap. XIII, p. 52).

- em “Volta ao Rio”:

(...) *Mas não; **não alonguemos este capítulo.** Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor (...)* (MP, cap. XXII, p. 73).

- em “Coxa de nascença”:

(...) *Desço imediatamente; desço, ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se **o capítulo passado é apenas uma sensaboria ou se chega a empulhação** (...)* (MP, cap. XXXII, p. 89).

- em “Notas”:

(...) *Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um **capítulo triste e vulgar que não escrevo*** (MP, cap. XLV, p. 104).

- em “O senão do livro”:

*Mas **o livro é enfadonho**, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica (...), **anda devagar** (...), e **este livro e o meu estilo são como os ébrios**, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...* (MP, cap. LXXI, p. 140).

- em “Comigo”:

*Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior, **observo que é preciso lê-lo** para entender o que eu disse comigo (...)* (MP, cap. LXXV, p. 144).

- em “O mistério”:

(...) Ela estremeceu, colheu-me a cabeça entre as palmas, fitou-me os olhos, depois afagou-me com um gesto maternal... Eis aí um mistério; deixemos ao leitor o tempo de decifrar esse mistério (MP, cap. LXXXVI, p. 158).

- em “O caso provável”:

(...) Não convindo ao método deste livro descrever imediatamente esse outro fenômeno (...) (MP, cap. C, p. 174).

- em “Para intercalar no capítulo CXXIX”:

Convém intercalar este capítulo entre a primeira a segunda oração do capítulo CXXIX (MP, cap. CXXX, p. 204).

Os trechos em destaque desses 11 capítulos são momentos em que o narrador problematiza a trama. São comentários sobre o modo como a história está sendo contada e, confirmando nossa afirmação anterior, de que, nessas situações, usam-se os tempos verbais do sistema enunciativo⁵³, típicos do “discurso”, típicos das enunciações enunciadas de 1º e de 2º grau.

Há outras passagens que, mesmo sem recorrer às debreagens temporais enunciativas, podem ser consideradas enunciações enunciadas, na medida em que o narrador problematiza claramente a trama, justificando, explicando, analisando a construção da narrativa. É o que acontece, por exemplo,

- em “Vá de intermédio”:

(...) se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro (...) (MP, cap. CXXIV, p. 199).

- em “Das negativas”:

⁵³ Retomando que o romance é o simulacro de uma autobiografia, é de esperar que as referências à situação da enunciação sejam feitas, de fato, por meio por tempos verbais do sistema enunciativo.

Entre a morte do Quincas Borba e a minha, mediarão os sucessos narrados na primeira parte do livro (...) (MP, cap. CLX, p. 230).

Mais uma vez aqui, é possível perceber que Brás se apresenta como pseudo-enunciador do romance, pois ele faz comentários explícitos sobre questões ligadas à programação textual e é justamente o enunciador que tem controle sobre ela.

Porém todas essas passagens são relevantes também por suscitar outra discussão importante para nós. É uma tradição dos estudos literários mostrar que a obra de Machado, principalmente nos romances posteriores a 1881, recorre insistentemente à digressão. Definindo esse conceito, Lausberg escreve:

O afastamento, quanto ao objeto do discurso, chama-se *digressão* e consiste em que o orador trate de uma outra *matéria*, em vez da *matéria* propriamente dita (Lausberg, 1965, p. 254).

Esse termo, cunhado pelos retóricos clássicos, designa – nos textos narrativos – um afastamento, uma “fuga” do eixo narrativo principal, da fábula propriamente dita, isto é, da seqüência cronológica e causal dos programas narrativos. Por isso, todo comentário que o narrador das *Memórias póstumas* faz, por exemplo, a respeito da trama acaba configurando um caso de digressão.

Para confirmar essa idéia, é bastante lembrar que Lausberg, na hora de explicitar as várias funções da digressão retórica, demonstra que uma digressão típica é aquela em que se afasta “da *matéria* propriamente dita”, para tratar da “situação do discurso”, o que poderia englobar, por exemplo, uma concessão, uma licença ou uma aporia (Lausberg, 1965, p. 254-255). Em todos esses casos, seria possível considerar que essa digressão em direção à “situação do discurso” configura, semioticamente, um caso de enunciação enunciada, que pode ser marcada apenas sintaticamente, apenas semanticamente ou dos dois modos simultaneamente.

Com efeito, todos os fragmentos citados que continham enunciações enunciadas são exemplos de digressão, pois, de uma forma ou de outra, representam um “afastamento, quanto ao objeto do discurso”. Mas é inegável que existem casos de digressão que não podem ser considerados, *stricto sensu*, enunciação enunciada. Isso porque, utilizando a metalinguagem retórica, um orador pode afastar-se de sua matéria,

não por fazer referência à situação do seu discurso, mas simplesmente por tratar de outras matérias. Nesse caso, a digressão, chamada de *digressio* “excurso”,

consiste na intercalação de pensamentos narrativos, descritivos, argumentantes, ornantes e infinitizantes (Lausberg, 1965, p. 255).

Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, além dos casos típicos de enunciação enunciada, podem-se encontrar também os cinco outros tipos de digressão elencados por Lausberg. Vejamo-los:

1. Digressão narrativa

Consiste em fazer uma narração secundária, subsidiária, que estabelece uma relação de analogia com a fábula principal. Num primeiro momento, essa narrativa acessória transmite a impressão de ser um mero desvio, uma brincadeira enunciativa sem maiores conseqüências; mas, depois de estabelecida a analogia, percebe-se que essas digressões são quase sempre antecipações narrativas, por meio das quais o narrador veicula sua visão de mundo.

Há digressões narrativas célebres em *Memórias póstumas*, entre as quais se podem citar “O almocreve” (cap. XXI) e “O vergalho” (cap. LXVIII). Mas o caso mais conhecido de digressão narrativa no romance parece ser a do capítulo “A borboleta preta”. A esta altura da fábula, recuperando-se do abalo provocado pela morte de sua mãe, Brás está descansando na sua casa na Tijuca e encontra D. Eusébia, uma amiga da família, que lhe apresenta sua filha, uma bonita moça de 16 anos. No final do capítulo “A flor da moita”, o narrador demonstra um interesse – ainda que motivado por um sentimento de vaidade – por Eugênia:

De tarde, vi passar a filha de D. Eusébia, seguida de um pajem; fez-me um cumprimento com a ponta do chicote. Confesso que me lisonjeei com a idéia de que, alguns passos adiante, ela voltaria a cabeça para trás; mas não voltou (MP, cap. XXX, p. 87).

Nesse momento, quando se espera que o narrador vá contar se esse flerte foi bem sucedido ou não, interrompe-se o ritmo da fábula, para que Brás narre o pitoresco episódio de uma borboleta negra que entrara no seu quarto. Após aborrecer-se com a

presença do inseto, Brás bate-lhe com uma toalha e a borboleta cai morta. Até que ele pergunta misteriosamente:

– *Também por que diabo não era ela azul? disse comigo.*

E esta reflexão, – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas, – me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo. Deixei-me estar a contemplar o cadáver, com alguma simpatia, confesso (MP, cap. XXXI, p. 88).

Essa passagem – que, no capítulo seguinte, leva o narrador a lembrar que um “leitor circunspecto” perguntará se a história da borboleta preta “é apenas uma sensaboria ou se chega à empulhação” – faz parte de uma digressão narrativa, perfeitamente compreensível quando se fica sabendo que Eugênia era coxa de nascença e que, após um beijo trocado, Brás não chega sequer a cogitar a continuação do romance, já que, além do problema físico, ela era pobre. Ele a abandona da mesma forma que mata a borboleta preta: a borboleta é Eugênia; a falta de colorido nas asas é o defeito físico (pois que uma borboleta costuma ser considerada bonita justamente pelo excesso de cores). A escuridão rouba a beleza do inseto; o aleijão desfaz a formosura de Eugênia.

Essa relação analógica, figurativa, de natureza metafórica, estabelecida pela digressão narrativa era prevista por Lausberg, que afirmava que essa *digressio* “excurso” costuma recorrer ao *exemplum*, que “é um domínio mais finito do símile” (1965, p. 240).

2. Digressão descritiva

Consiste em fazer uma descrição, em princípio deslocada da fábula principal, mas que, assim como a digressão narrativa, estabelece com essa fábula uma relação de analogia. Também esse tipo de digressão é uma maneira de o narrador expressar suas opiniões, sua visão de mundo.

É certo que o texto descritivo dificilmente é autônomo: na maior parte das vezes, ele está a serviço de uma passagem narrativa, dissertativa ou injuntiva. A despeito disso, é possível encontrar nas *Memórias póstumas* exemplos de digressões descritivas, como a que acontece no capítulo “Um encontro”. Nesse momento, em meio ao suspense que envolve o início do caso amoroso adúltero entre Brás e Virgília, o narrador

interrompe a narrativa desses acontecimentos, para contar o reencontro com Quincas Borba:

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitiço, pareciam ter escapado ao cativeiro de Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca mais larga do que pediam as carnes, – ou, literalmente, os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pêlo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacão de um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desabotoado (MP, cap. LIX, p. 123).

A apresentação das vestes e da aparência de Quincas Borba, que não deixa de sugerir a maneira – que implica mais nojo do que piedade – como Brás avalia a pobreza, contém uma “acumulação pormenorizante e concretizante” (Lausberg, 1965, p. 216), o que caracteriza a digressão descritiva.

3. Digressão argumentativa (ou argumentante)

Consiste em defender uma tese, por meio de conceitos abstratos, sobre uma questão que aparentemente está distante dos assuntos da fábula principal.

Aqui, é necessário fazer a ressalva de que toda digressão possui uma dimensão argumentativa. O que estamos chamando digressão argumentativa – para aproveitar a terminologia de Lausberg – é aquele tipo de ruptura narrativa caracterizada pela tematização, e não pela figurativização. Isso porque as digressões descritivas e narrativas é que são figurativas; as digressões argumentativas são, sobretudo, temáticas.

Aceitando a tese de que os temas expressam opiniões de uma maneira mais explícita do que as figuras, pode-se dizer que as digressões argumentativas são mais fáceis de ser interpretadas do que as descritivas e narrativas. No capítulo “A ponta do nariz”, há um excerto que contém uma digressão argumentativa:

Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter (...) é universal. Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades (...) (MP, cap. XLIX, p. 109).

Embora a “ponta do nariz” seja uma figurativização (do egoísmo, da competição entre homens, da vaidade), essa passagem é predominantemente temática. Para perceber a importância dessa reflexão filosófica sobre o “nariz”, lembre-se que esse capítulo é imediatamente anterior ao momento em que se inicia o caso adúltero entre Brás e Virgília. Sabendo que Lobo Neves tinha arrebatado a noiva ao narrador alguns anos antes, nenhum momento da narrativa parece mais adequado do que esse para tratar do tema da disputa ególatra que move os seres humanos.

4. Digressão ornamental (ou ornante)

Consiste em uma espécie de fusão entre a digressão narrativa e a descritiva. Por meio sobretudo de elementos concretos, a digressão ornamental consiste numa “comparação tornada compreensível por meio da pormenorização intensificante” (Lausberg, 1965, p. 237). Como os termos *ornamento* e *ornato*, como muitos de seus derivados, podem conter em português uma conotação negativa, como se se tratasse de um mero adorno do texto, dispensável, pouco funcional, é válido lembrar que, na retórica clássica, o *ornatus* – que é base do que se chamou digressão ornamental ou ornante – tem grande importância, já que esse conceito deve ser compreendido como

um luxo do discurso (...), [que] tem, como finalidade, a beleza da expressão lingüística. O *ornatus* corresponde à necessidade, que todo o homem (tanto sujeito falante, como ouvinte) sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral (...) (Lausberg, 1965, p. 138).

Para que esse “luxo do discurso” não pareça apenas uma questão supérflua, pode-se ainda lembrar que a digressão ornamental configura uma alegoria, em que a repetição de figuras sob a forma de símiles produz uma espécie de iconização. Nesse

sentido, “ornar” seria estabelecer contínuas relações de semelhança, com uma finalidade simultaneamente estética e referencial.

Esse tipo de digressão também apresenta, como qualquer digressão figurativa, temas subjacentes. Mas, devido à repetição das figuras, na maior parte das vezes não é difícil apreender esses temas. É o que acontece no capítulo “O primeiro beijo”:

Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros (MP, cap. XIV, p. 55).

As figuras do “garção, lindo e audaz”, das “botas e esporas”, do “chicote na mão e sangue nas veias”, do “corcel nervoso, rijo, veloz”, “das antigas baladas” e do “castelo medieval” pertencem à mesma isotopia figurativa e formam uma alegoria, utilizada para satirizar os românticos diante dos realistas, figurativizados naturalisticamente na “lazeira” e nos “vermes”.

É certo que, nesse embate histórico-literário, além da digressão ornamental – que está no nível da linguagem empregada pelo narrador –, existe também uma questão ideológica, que remete à enunciação. Mas esse problema será analisado mais adiante.

5. Digressão infinitizante

Consiste em recorrer a um lugar-comum, a um clichê. Esse lugar-comum, entendido por Lausberg como “um pensamento infinito” (1965, p. 234), funciona como um “aditamento” por meio de uma sinédoque (1965, p. 226). Isso significa que a digressão infinitizante se aproveita de uma ou mais figuras, cujos valores estão cristalizados socialmente, para reforçar uma tese por meio de um tópico que estabelece com ela uma relação de implicação mútua.

Ao relatar sua volta ao Rio, por conta da doença de sua mãe, Brás afirma no capítulo “Triste, mas curto”:

O espírito, como um pássaro, não se lhe deu da corrente dos anos, arrepiou vôo na direção da fonte original, e foi beber da água fresca e pura, ainda não mesclada ao enxurro da vida.

Reparando bem, há aí um lugar-comum. Outro lugar-comum, tristemente comum, foi a consternação da família (MP, cap. XXIII, p. 73-74).

As figuras da “fonte original” e da “água fresca e pura”, representando a infância, e a do “enxurro da vida”, representando a passagem inexorável do tempo, constituem um verdadeiro *tópos*, que funciona como uma adição, como um acréscimo, pois, em lugar de Brás simplesmente narrar sua volta ao Rio, ele se aproveita de lugares-comuns (identificados como tais inclusive por ele) para dizer que a chegada ao Brasil lhe despertou as lembranças da infância.

Apontar esses cinco tipos de digressão nas *Memórias póstumas* não significa apenas propor um princípio classificatório, até porque há casos limítrofes, em que uma digressão narrativa, descritiva ou argumentativa pode ser, simultaneamente, ornamental e/ou infinitizante. Na verdade, nossa intenção não é apenas taxonômica.

Como já se afirmou, o caso mais típico de digressão no romance é aquele que contém enunciações enunciadas. Nelas, entre outras possibilidades, há comentários morais (“Uma reflexão imoral”):

Ocorre-me uma reflexão imoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estilo. Cuido haver dito (...) que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. Viver não é a mesma coisa que morrer; assim o afirmam todos os joalheiros desse mundo, gente muito vista na gramática. Bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dices e fiados? Um terço ou um quinto do universal comércio dos corações (MP, cap. XVI, p. 60);

conversas com os supostos leitores da obra (“Em que aparece a orelha de uma senhora”):

Sabem já que morri numa sexta-feira, dia aziago, e creio haver provado que foi minha invenção que me matou. Há demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes (MP, cap. V, p. 30);

e preterições (“Suprimido”):

Estou com vontade de suprimir este capítulo. O declive é perigoso. Mas enfim escrevo as minhas memórias e não as tuas, leitor pacato. Ao pé da graciosa donzela, parecia-me tomado de uma sensação dupla e indefinível. Ela exprimia inteiramente a dualidade de Pascal, com a diferença que o jansenista não admitia a simultaneidade das duas naturezas, ao passo que elas aí estavam bem juntinhas, – l’ange, que dizia algumas cousas do céu, – e la bête, que... Não; decididamente suprimo este capítulo (MP, cap. XCVIII, p. 172-173).

Além dessas digressões, há outras que, à primeira vista, não constituem casos de enunciação enunciada. Por isso, fez-se necessário encontrar uma outra maneira de analisá-las.

Recorrer aos conceitos da Retórica literária de Lausberg não foi uma coincidência. Se se considera que a Retórica, como disciplina clássica, sempre se preocupou com a *persuasão* ou, semioticamente, com o /fazer crer/, pode-se inferir que os trabalhos de Lausberg se ocupam sobretudo em mostrar como um texto capta a benevolência da audiência, para que esta aceite a opinião que está sendo defendida pelo orador. Nesse sentido, as digressões machadianas – ao serem estudadas numa perspectiva retórica – deixam de ser um mero adorno do discurso, adquirindo uma funcionalidade e atestando que existe um enunciator no comando de todas essas galhofas enunciativas.

Nesse momento, vale a pena voltar à distinção entre trama e fábula. Já se disse que as enunciações enunciadas de *Memórias póstumas* estão mais na dimensão da trama do que da fábula. Além disso, como essas enunciações enunciadas são exemplos de digressão, tem-se que as digressões são mais discursivas do que narrativas. Com efeito,

reconstituir a fábula de um texto narrativo implica eliminar todas as digressões, todos os desvios de ordem causal-temporal, de modo a reter apenas a lógicas

das ações e a sintaxe das personagens, o curso dos eventos linearmente ordenados (Reis & Lopes, 2002, p. 157).

Se se fizesse isso nas *Memórias póstumas*, o romance perderia completamente sua eficácia discursiva e, até mesmo, literária, que – como já se disse – está na intriga, no enredo, e não na narrativa em si. A competência do enunciador manifesta-se na condução da trama. Na verdade, a fábula corresponde apenas

ao material pré-literário que vai ser elaborado e transformado em intriga, estrutura compositiva já especificamente literária (Reis & Lopes, 2002, p. 157).

Por isso, as digressões machadianas – que são a base da intriga e da magia do romance – estão longe de ser acessórias. Em “O delírio” (“Se o leitor não é dado à contemplação desses fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração.”), em “Volta ao Rio” (“Jumento de uma figa, cortaste-me o fio às reflexões.”), em “Na Tijuca” (“Ui! Lá me ia a pena escorregar para o enfático.”), em “Coxa de nascença” (“Desço imediatamente; desço, ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se o capítulo passado é apenas uma sensaboria ou se chega a empulhação...”), e em “Comigo” (“Podendo acontecer que algum dos meus leitores tenha pulado o capítulo anterior”), só para ficar com alguns exemplos mais evidentes, o que há é um jogo de cena: o narrador parece desdenhar suas digressões, mas, na verdade, ele as valoriza. Há um /parecer/ do enunciado em choque com um /ser/ da enunciação.

Por esse motivo, os cinco tipos de digressão retórica de “Machado”, embora não configurem necessariamente exemplos clássicos de enunciação enunciada⁵⁴, não deixam de remeter à instância da enunciação, já que o afastamento em relação à fábula e a conseqüente problematização da trama levam a questões teóricas que vão além dos domínios do enunciado.

Desse modo, poderíamos dizer que toda digressão das *Memórias póstumas*, por estar a serviço de uma estratégia discursiva, remete à enunciação, num procedimento que não deixa de funcionar como uma embreagem (Greimas & Courtés, 1983, p. 140), por meio da qual as brincadeiras do narrador revelam a presença do enunciador no enunciado. Estaríamos diante de uma “transposição” (Reis & Lopes, 2002, p. 232-233),

⁵⁴ Quando muito, trata-se de casos de enunciação enunciada marcada semanticamente.

espécie de *metalepse*, não entre actantes de níveis diferentes, mas entre os próprios níveis, já que o enunciador vai revelando a todo tempo detalhes de sua programação textual, levando a discussão sobre as decisões enunciativas para o enunciado. Com isso, “a ilusão referencial esboroa-se” (Fiorin, 1999, p. 122) e o que se produz é uma “ilusão enunciativa” (Greimas & Courtés, 1983, p. 142).

Há, em *Memórias póstumas*, digressões, que, independentemente de sua natureza, são simultaneamente retóricas e enunciativas. Num primeiro momento, apontamos dois tipos de digressão: as que contêm enunciações enunciadas (marcadas sobretudo sintaticamente) e as que foram chamadas retóricas (e se subdividem em cinco núcleos). As primeiras, como parece evidente, não deixam de possuir uma importância retórica, persuasiva, fundamental para pacto fiduciário entre enunciador e enunciatário; enquanto as segundas, como se mostrou, não deixam de ser um retorno à enunciação.

Nos demais itens deste capítulo, será necessário voltar ao problema da digressão, mas, por enquanto, tratemos de uma outra questão, levantada de passagem. Muitas das passagens digressivas citadas possuem uma dimensão metalingüística. Ao problematizar as particularidades da trama e, com isso, a própria enunciação, elas acabam funcionando como

formas de representação da enunciação, com as quais os enunciadores espontaneamente duplicam, às vezes, no decorrer do discurso, a enunciação de um elemento (Authier-Revuz, 2004, p. 81).

Essa possibilidade de duplicação, que nasce do “*acúmulo* do uso e da menção” (Authier-Revuz, 2004, p. 82), retoma – numa perspectiva mais discursiva do que narrativa – a distinção de “narrativa” e “discurso”. Definido como *modalização autonímica* por Authier-Revuz, esse acúmulo.

confere a um elemento do dizer o estatuto de uma “maneira de dizer”, relativizada (mesmo que seja para valorizá-la) dentre outras. Fazendo isso, a enunciação *representa-se localmente* como (...) alterada – no duplo sentido de alteração e alteridade – em seu funcionamento por um fato pontual de *não-coincidência* (2004, p. 82-83).

Essa “*não-coincidência*”, mesmo que pontual, é uma variação do conceito de heterogeneidade e implica sempre a presença do dialogismo. Desse modo, quando, nas *Memórias póstumas*, surgem as glosas do narrador-enunciador, “Machado”, negociando

com a alteridade, procura preservar uma fronteira com o que não provém do seu discurso (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 261).

Essa “fronteira” reitera que a modalização autonímica é basicamente constituída de “*formas isoláveis*” (Authier-Revuz, 1998, p. 84) e, como tais, marcadas no enunciado. Tem-se, pois, um caso de heterogeneidade mostrada e marcada. Aliás, a heterogeneidade discursiva aparece, sob vários aspectos, nas *Memórias póstumas*. Será necessário retomar esse conceito inúmeras vezes ao longo desta tese. Mas, por enquanto, fiquemos com o problema das “formas isoláveis”.

As passagens digressivas, tanto as que apresentavam explicitamente enunciações enunciadas como as que as continham de maneira implícita, eram relativamente longas. Não são raros, nas *Memórias póstumas*, capítulos integralmente digressivos, como “O almocreve” (cap. XXI), “Borboleta preta” (cap. XXXI), “É minha!” (cap. LI) e “O embrulho misterioso” (cap. LII), entre muitos outros. Por isso, em muitos dos exemplos já analisados, fica difícil encontrar as “formas isoláveis” de acordo com a proposta de Authier-Revuz, que as identifica como orações intercaladas ou expressões explicativas em períodos curtos. Para encontrá-las, é necessário, pois, garimpar passagens mais curtas.

A modalidade autonímica – que implica uma reflexividade enunciativa – pressupõe sempre uma “*não-coincidência*”, que pode ser de quatro tipos (Authier-Revuz, 1998, p. 20-26):

a) a *não-coincidência interlocutiva* (quando há alguma cisão entre destinador e destinatário, em qualquer um dos níveis enunciativos). É isso que acontece no final do capítulo “Filosofia das folhas velhas”, quando após empregar uma determinada figura, o narrador afirma:

Ou, se te não apraz o chapéu de três bicos, empregarei a locução (...) (MP, cap. CXVI, p. 189).

b) a *não-coincidência do discurso consigo mesmo* (quando se recorre, por um mecanismo intertextual ou interdiscursivo, às palavras de um *outro*, o que configura uma marca textual do dialogismo). É essa a não-coincidência que aparece na continuação do fragmento de “Filosofia das folhas velhas” transcrito anteriormente; nesse caso, a presença das aspas reforça mais ainda a heterogeneidade:

(...) empregarei a locução de um velho marujo, familiar da casa de Cotrim; direi que, se guardares as cartas da juventude, acharás ocasião de “cantar uma saudade” (...) (MP, cap. CXVI, p. 189-190).

c) a *não-coincidência entre as palavras e as coisas*⁵⁵ (quando se reconhece a inexatidão de um termo ou de uma expressão). É o que ocorre no capítulo “Bem-aventurados os que não descem”:

(...) e eu sem acudir a cousa nenhuma, enlevado ao pé de minha Vênus Manca. Enlevado é uma maneira de realçar o estilo; não havia enlevo, mas gosto, uma certa satisfação física e moral (MP, cap. XXXIII, p. 91).

d) a *não-coincidência das palavras consigo mesmas* (quando, programadamente, valoriza-se “a dimensão do equívoco do dizer” [Authier-Revuz, 1998, p. 25]). Um exemplo possível desse fenômeno está em “Uma reflexão imoral”:

Ocorre-me uma reflexão imoral, que é ao mesmo tempo uma correção de estilo. Cuido haver dito (...) que Marcela morria de amores pelo Xavier. Não morria, vivia. (MP, cap. XVI, p. 60).

Todas essas não-coincidências, destacadas para marcar a fronteira entre “o uso e a menção”, são pontuais e configuram passagens em que se percebe, claramente, a presença – *stricto sensu* – da modalidade autonímica.

Mas há, nas *Memórias póstumas*, certas não-coincidências, que não são pontuais e que recobrem, por isso, passagens mais longas. É o caso dos capítulos integralmente

⁵⁵ Optamos por reproduzir a própria taxonomia de Authier-Revuz. Semioticamente, seria mais adequado pensar em uma não-coincidência entre o discurso e sua referência.

digressivos citados, que acabam produzindo o mesmo efeito embreante, reflexivo, auto-representativo (que pressupõe uma problematização discursiva da enunciação) dos quatro tipos de “fato pontual de *não-coincidência*” apresentados.

A esta altura, vale a pena a ressalva de que a noção de “forma isolável” de Authier-Revuz é frasal, e não textual. Mas é perfeitamente possível ampliar o alcance dessa noção, postulando que toda digressão não deixa de ser uma forma isolável, já que ela é uma unidade discursiva de autonomia relativa, na medida em que se encaixa, numa posição de subordinação, em uma unidade maior. Em outras palavras, a digressão pode ser considerada uma forma isolável, porque é uma ruptura discursiva pontual e, independentemente de sua extensão, possui suas fronteiras marcadas no enunciado. Nessa perspectiva, considerando as passagens de *Memórias póstumas* em que há problematização da enunciação, um período, um parágrafo ou mesmo um capítulo pode ser uma forma isolável. Aliás, vale a pena comentar a segmentação em capítulos no romance.

A divisão de um texto em prosa em períodos obedece sobretudo a critérios sintáticos, no nível estritamente da língua. É inegável que todo enunciador pode valer-se de períodos mais ou menos curtos (apoiando essa decisão em critérios semânticos), mas o fato é que essa liberdade encontra seus limites nas próprias coerções do sistema lingüístico. Em relação aos parágrafos, as coerções já parecem ser mais semânticas do que sintáticas. Já a divisão de um texto em capítulos, principalmente se se trata de textos literários, está sujeita a uma forma de coerção ainda não estudada. Tanto isso parece ser verdade que a maioria dos estudiosos da narrativa literária evita dar uma definição rigorosa de capítulo, já que esse tipo de segmentação parece nascer quase que exclusivamente das liberdades discursivas que todo enunciador tem. Talvez seja isso que explique o “capítulo” único de *Grande sertão: veredas*, os dezesseis longos capítulos de *O primo Basílio*, os mais de 50 de *Memórias de um sargento de milícias* e os 160 de *Memórias póstumas*.

A dificuldade de definir precisamente a noção de capítulo advém da dificuldade de explicar o porquê de sua extensão, o que implicaria determinar o que é imprescindível para sua existência. A rigor, um capítulo é apenas uma parte, um componente, um elemento, enfim, umas das subdivisões possíveis de um texto maior e, como tal, bastam-lhe duas fronteiras – a do início e a do fim – para defini-lo. Sendo assim, todo capítulo é uma forma isolável. Nas *Memórias póstumas*, há inúmeros capítulos que comprovam isso de maneira radical. Além dos capítulos digressivos já

referidos (“O almocreve”, “A borboleta preta” e “O vergalho”), há outros – como “O velho diálogo de Adão e Eva” (cap. LV) e “De como não fui ministro d’Estado” (cap. CXXXIX), em que se exploram recursos gráficos, ou “Parêntesis” (cap. CXIX) e “Inutilidade” (cap. CXXXVII), em que se fazem explícitas pilhérias enunciativas –, que possuem fronteiras muito bem marcadas em relação à fábula principal e que também apresentam uma dimensão digressiva. Como formas isoláveis, que funcionam como “formas de representação da enunciação”, esses capítulos não deixam de constituir também pontos de não-coincidência discursiva e, por isso, manifestações da modalidade autonímica⁵⁶.

Por fim, para evitar a indesejada polissemia do termo *metalinguagem* – que, por ser utilizado para designar fenômenos discursivos variados, pode acabar prescindindo do rigor epistemológico –, poder-se-ia dizer que todas as enunciações enunciadas, as digressões, os comentários à narrativa, as observações sobre a trama, as não-coincidências, os exercícios retóricos, a reflexividade enunciativa, a modalidade autonímica de que se tratou até agora constituem fatos metaenunciativos, definidos como uma

auto-representação do dizer que se vai fazendo (...). Neste “retorno do dizer” (...), o discurso sobre a prática da linguagem emerge dessa prática, nos pontos de dizer que, para se completarem, requerem “o a mais” de um comentário: nesse ponto se conjugam os dois planos da prática e da representação, como parte dessa prática, sendo a dimensão imaginária das representações do dizer parte estritamente integrante, portanto, do fato de dizer (Authier-Revuz, 1998, p. 181).

Essa duplicidade discursiva, que consiste numa “prática” e numa “representação”, num “uso” e numa “menção”, numa fábula e num comentário sobre a trama, enfim, num enunciado enunciado e numa enunciação enunciada, é um dos pilares das *Memórias póstumas*, configurando, por isso, um traço importantíssimo para delimitar o estilo, o *éthos* do enunciador machadiano. Temos aqui um sujeito da enunciação que, a todo tempo, problematiza sua relação com a linguagem, com a

⁵⁶ Não se pode descartar numa obra como *Memórias póstumas* a possibilidade de tomar a divisão em capítulos não como uma manutenção, mas justamente como uma diluição das fronteiras, pois o romance, ao optar pelo discurso polifônico e ao aproximar-se da sátira menipéia, pretende tomar as digressões não como formas isoláveis, mas como elementos fundantes da estrutura discursiva.

construção dos sentidos. Trata-se, assim, de uma supervalorização da metaenunciação. Com efeito, a

consideração dos fatos metaenunciativos, com o que eles implicam de *auto-representação* do dizer, e portanto no distanciamento interno em uma enunciação desdobrada por seu próprio reflexo, coloca de modo especificamente agudo a questão da escolha dos exteriores teóricos, relativos à questão do *sujeito* e de sua relação com a linguagem (...) (Authier-Revuz, 1998, p. 16).

4. As ironias de Brás: produtor de umas, alvo de outras

Embora a maioria dos estudiosos (...) não tenha como preocupação primeira explicitar os mecanismos produtores da ironia como fenômeno de linguagem, mas sim abordá-la ou utilizá-la como forma de caracterizar o estilo e visão de mundo de autores, essas abordagens, ampliando o campo produtivo da ironia, oferecem elementos para uma visão da natureza e da complexidade desse fenômeno.
(Beth Brait, *Ironia em perspectiva polifônica*)

Como já mostramos no primeiro capítulo desta tese, um dos principais recursos discursivo capazes de comprovar que a dissociação semântica entre o primeiro e o segundo nível enunciativo e, eventualmente, entre o segundo e o terceiro é a ironia. Com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, uma obra caracterizada justamente pela sutileza com que o sujeito da enunciação opera com os níveis enunciativos, não é diferente.

Não se trata de uma tarefa simples definir o que é ironia, pois inúmeras teorias lingüísticas e filosóficas debruçaram-se sobre ela, o que dificulta a monossêmia, necessária a qualquer definição mais rigorosa do ponto de vista epistemológico.

A ironia, ao contrário da metáfora, permanece por natureza uma questão aberta, que cada teoria analisa em função de seus pressupostos. Decidir o que é ironia implica, na realidade, uma certa concepção de sentido, de atividade de fala ou de subjetividade (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 292).

Recorrendo inicialmente às formulações retóricas, às quais interessa analisar as estratégias argumentativas empregadas para persuadir um auditório, a ironia,

como tropo de pensamento, é, em primeiro lugar, a ironia de palavra, continuada como ironia de pensamento, e consiste, desta maneira, na substituição do pensamento em causa, por um outro pensamento, que está ligado ao pensamento em causa por uma relação de contrários e que, portanto, corresponde ao pensamento do adversário (Lausberg, 1965, p. 249-250).

Necessariamente, para que exista ironia, é preciso que haja duas vozes contrárias, uma marcada no enunciado (o “pensamento em causa”) e outra pressuposta (“outro pensamento”) manifestando valores opostos (ligando-se “ao pensamento em causa por uma relação de contrários”). Semioticamente, ao deparar com a ironia, estamos diante de um discurso polifônico, em que se nota uma fenda, uma cisão, um descompasso programado entre enunciado e enunciação.

Isso significa que, para identificar e compreender uma ironia, é necessário mapear a enunciação do texto, sem o que seria impossível perceber essa dissensão de valores. Por isso, não se podem considerar as passagens isoladamente, pois os indícios discursivos do que deve ser interpretado literalmente e o que deve ser lido ironicamente estão sempre espalhados pelo enunciado.

Pode-se ainda lembrar, aproveitando outra idéia de Charaudeau e Maingueneau, que, no discurso irônico, “há um efeito de *não assumir* a enunciação” (2004, p. 291), o que significa que aquilo que é dito no enunciado parece ser “verdade”, na medida em que a enunciação – que contém a “verdade” – não é assumida claramente pelo enunciador. Teríamos um /parecer/ e um /não ser/ no enunciado e um /ser/ e um /não parecer/ na enunciação. Destaque-se, porém, que essa não assunção da enunciação não visa a dificultar a leitura do texto; trata-se, sim, de uma estratégia discursiva de polifonia, que funciona como uma comprovação do estatuto dialógico da linguagem e que, como tal, pode ser empregada com valor argumentativo, o que implica que – dentro da proposta teórica que adotamos – a ironia, sem perder sua dimensão retórica (de busca pela adesão do auditório), configura um problema de enunciação. Desse modo, nossa proposta de análise também

confere à ironia traços que reiteram a ambivalência de significação, a dupla isotopia, a confluência enunciativa, enfim a maneira de um discurso lidar com outros para colocá-los ou colocar-se em evidência. Esse jogo que se estabelece entre um texto e as presenças constitutivas de seu interior articula-se ironicamente por meio de várias estratégias de incorporação discursiva, de encenação do já-dito (...) (Brait, 1996, p. 107).

Nessa perspectiva, as ironias das *Memórias póstumas* produzem um efeito de humor que se origina justamente pela “ambivalência da significação”, pela “dupla isotopia” de leitura e pela “confluência enunciativa”.

Um verdadeiro lugar-comum da crítica literária é dizer que os textos machadianos são caracterizados pela *ironia*⁵⁷. A questão é que, muitas vezes, nas análises que são feitas sobre a obra de Machado, o termo ironia é usado para designar vários outros processos discursivos que não nascem necessariamente de uma falta de correspondência entre o que se diz no enunciado e o que se diz na enunciação: é como se ironia fosse sinônimo de efeito de humor⁵⁸ e como se qualquer sátira machadiana nascesse de procedimentos irônicos. Nesta tese, empregaremos o termo ironia *stricto sensu*, deixando para outros itens a discussão sobre outros efeitos de humor produzidos em *Memórias póstumas*.

Há excertos do romance em que as passagens irônicas são facilmente perceptíveis e parece estarem a serviço, sobretudo, de uma intenção humorística. É o que ocorre:

- em “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”, quando Brás Cubas está próximo da morte:

O estranho levantou-se e saiu. Era um sujeito, que visitava todos os dias para falar do câmbio, da colonização e da necessidade de desenvolver a viação férrea; nada mais interessante para um moribundo (MP, cap. VI, p. 31).

- em “Naquele dia”, quando se evidencia a vontade do pai de Brás Cubas em pertencer à fidalguia:

Nasci; recebeu-me nos braços a Pascoela, insigne parteira minhota, que se gabava de ter aberto a porta do mundo a uma geração inteira de

⁵⁷ Ivan Teixeira, por exemplo, afirma que a “frase [de Machado de Assis] é extremamente maliciosa. Raramente possui um único significado. E a forma mais elementar da ambivalência machadiana chama-se *ironia*, figura que, em sentido estrito, consiste em sugerir o contrário do que se afirma” (Teixeira, 1988, p. 80).

⁵⁸ Talvez esse equívoco tenha nascido da própria acepção de “ironia” na língua geral, como já mostramos no primeiro capítulo.

fidalgos. Não é impossível que meu pai lhe ouvisse tal declaração; creio, todavia, que o sentimento paterno é que o induziu a gratificá-la com duas meias dobras (MP, cap. X, p. 41).

- em “O menino é pai do homem”, quando Brás reconhece sua falta de educação:

Esconder os chapéus das visitas, deitar rabos de papel a pessoas graves, puxar pelo rabicho das cabeleiras, dar beliscões nos braços das matronas, e outras muitas façanhas deste jaez, eram mostras de um gênio indócil, mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos (MP, cap. XI, p. 44-45).

- em “A borboleta preta”, quando o narrador esconde seus preconceitos sob a aparência de reflexão sisuda:

– Também por que diabo não era ela azul? Disse comigo.

E esta reflexão, – uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas, – me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo (MP, cap. XXXI, p. 88).

- em “A ponta do nariz”, em que o narrador demonstra sua falsa preocupação filosófica:

A explicação do doutor Pangloss é que o nariz foi criado para uso dos óculos, – e tal explicação confesso que até certo tempo me pareceu definitiva; mas veio em dia, em que, estando a ruminar esse e outro pontos obscuros de filosofia, atinei com a única, verdadeira e definitiva explicação (MP, cap. XLIX, p. 108-109).

- em “Destino”, quando Brás finge desdizer exatamente aquilo em que ele acredita:

*Mas rezava todas as noites, com fervor (...). Algum tempo desconfiei que havia nela certo vexame de crer, e que a sua religião era uma espécie de camisa de flanela, preservada e clandestina; **mas era evidentemente engano meu*** (MP, cap. CXXIV, p. 121).

- em “Distração”, quando Brás aparenta condoer-se da situação de uma mosca cuja pata era mordida por uma formiga:

*Então eu, **com a delicadeza nativa de um homem do nosso século**, pus na palma da mão aquele casal de mortificados (...)* (MP, cap. CIII, p. 178).

- em “31”, quando o narrador descobre a motivação superficial de certos atos do mundo político:

*Uma semana depois, Lobo Neves foi nomeado presidente de província. Agarrei-me à esperança da recusa, se o decreto viesse outras vez datado de 13; trouxe, porém, a data de 31, e esta simples transposição de algarismos eliminou deles a substância diabólica. **Que profundas que são as molas da vida!*** (MP, cap. CX, p. 184)

- em “Orgulho da servilidade”, quando se explicita que a humanidade nem sempre tem atitudes nobres:

*Depois chamou a minha atenção para os cocheiros da casa grande, mais empertigados que o amo, para os criados de hotel, cuja solicitude obedece às variações sociais da freguesia, etc. E concluiu que era tudo a expressão daquele sentimento delicado e nobre, – **prova cabal de que muitas vezes o homem, ainda a engraxar botas, é sublime*** (MP, cap. CLVI, p. 226-227).

Em todos esses trechos, afirma-se algo no enunciado e nega-se na enunciação, o que está de acordo com a já citada definição da ironia de Fiorin (2000, p. 56). Esse descompasso entre os dois primeiros níveis enunciativos pode ser percebido pelos indícios contextuais de que Brás acredita, na realidade, no contrário do que está escrevendo:

- em “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”, em que a conversa do “estranho” não tinha nada de interessante para Brás Cubas;
- em “Naquele dia”, quando Bento Cubas paga à parteira simplesmente porque queria pertencer à fidalguia;
- em “O menino é pai do homem”, em que Brás não demonstra nenhum tipo de elevação espiritual;
- em “A borboleta preta”, quando se percebe que a reflexão do narrador não tem nenhuma profundidade;
- em “A ponta do nariz”, em que a descoberta filosófica do narrador não passa de uma brincadeira;
- em “Destino”, quando Brás admite que Virgília tinha “vexame de crer”;
- em “Distração”, em que Brás quer atribuir para si uma inexistente “delicadeza nativa de um homem do nosso século”;
- em “31”, quando o narrador admite que as ações humanas nem sempre possuem motivações nobres;
- em “Orgulho da servilidade”, em que se confirma que a humanidade está longe de ser “sublime”.

Todas essas ironias ainda não são suficientes para distinguir o primeiro e o segundo nível enunciativo, já que, em nenhuma delas, é pertinente determinar se elas são de responsabilidade específica do narrador (e da enunciação de 2º grau) ou do enunciador (e da enunciação de 1º grau). Além disso, em todos os exemplos citados, a ironia pode ser identificada em passagens relativamente curtas, que raramente ultrapassam um parágrafo. São ironias expressas em uma palavra, em uma frase, em um período. Os casos que mais nos interessam – e que são de uma complexidade enunciativa muito maior – são aqueles em que a ironia recobre capítulos inteiros do romance (às vezes, mais do que isso) e cujos indícios contextuais para identificá-la não são tão evidentes. Vejamos um exemplo.

No célebre capítulo CXXIII, “O verdadeiro Cotrim”, o narrador faz um retrato moral de seu cunhado, o que foi suscitado por uma conversa travada a respeito da conveniência de Brás casar-se com Eulália, sobrinha de Cotrim:

Ele ouviu-me e respondeu-me seriamente que não tinha opinião em negócio de parentes seus. Podiam supor-lhe algum interesse, se acaso louvasse as raras prendas de Nhã-loló; por isso calava-se. Mais: estava certo de que a sobrinha nutria por mim verdadeira paixão, mas se ela o consultasse, o seu conselho seria negativo. Não era levado por nenhum ódio; apreciava as minhas boas qualidades, – não se fartava de as elogiar, como era de justiça; e pelo que respeita a Nhã-loló, não chegaria jamais a negar que era noiva excelente, mas daí a aconselhar o casamento ia um abismo (MP, cap. CXXIII, p. 198).

Já nesse primeiro parágrafo do capítulo em questão, nota-se, por meio das repetidas preterições de Cotrim, que ele deseja o casamento do cunhado com a sobrinha, tanto é verdade que ele se refere às “raras prendas” de Nhã-loló, bem como à “verdadeira paixão” que a moça, “noiva excelente”, sentia por Brás. Assim, o conselho “negativo” que ele daria a Brás é um jogo de cena, uma dissimulação, que confirma as verdadeiras intenções de Cotrim.

Após esse início do capítulo, em que já se percebem as intenções escusas de Cotrim, há um diálogo – transcrito em discurso direto – que confirma essas intenções:

– Lavo inteiramente as mãos, concluiu ele.

– *Mas você achava outro dia que eu devia casar quanto antes...*

– *Isso é outro negócio. Acho que é indispensável casar, principalmente tendo ambições políticas. Saiba que política o celibato é uma remora. Agora, quanto à noiva, não posso ter voto, não quero, não devo, não é de minha honra. Parece-me que Sabina foi além, fazendo-lhe certas confidências, segundo me disse; mas em todo caso ela não é tia carnal de Nhã-loló, como eu. Olhe... mas não... não digo...*

– *Diga.*

– *Não; não digo nada* (MP, cap. CXXIII, p. 198).

As hesitações presumivelmente escrupulosas de Cotrim, que afirma não ter “opinião em negócio de parentes seus”, constituem preterições. Assim, Cotrim deseja o casamento de Brás e Eulália, mas não assume plenamente esse desejo ou, mais precisamente, afirma não estar assumindo esse desejo.

É nesse momento que Brás se dedica a uma das ironias mais finas do livro:

Talvez pareça excessivo o escrúpulo de Cotrim, a quem não souber que ele possuía um caráter ferozmente honrado. Eu mesmo fui injusto com ele durante os anos que se seguiram ao inventário de meu pai. Reconheço que era um modelo. Argüiam-no de avareza, e cuido que tinham razão; mas a avareza é apenas a exageração de uma virtude, e as virtudes devem ser como os orçamentos: melhor é o saldo que o deficit. Como era muito seco de maneiras tinha inimigos, que chegavam a acusá-lo de bárbaro. O único fato alegado neste particular era o de mandar com freqüência escravos ao calabouço, donde eles desciam a escorrer sangue; mas, além de que ele só mandava os perversos e os fujões, ocorre que, tendo longamente contrabandeado em escravos, habituara-se de certo modo ao trato um pouco mais duro que esse gênero de negócio requeria, e não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais. A prova de que o Cotrim tinha sentimentos pios encontrava-se no seu amor aos filhos, e na dor que padeceu quando lhe morreu Sara, dali a alguns meses; prova irrefutável, acho eu, e não única. Era tesoureiro de uma confraria, e irmão de várias irmandades, e até irmão remida de

uma destas, o que não se coaduna muito com a reputação de avareza; verdade é que o benefício não caíra no chão: a irmandade (de que ele fora juiz), mandara-lhe tirar o retrato a óleo. Não era perfeito, decerto; tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava, – sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas quando públicas; razão a que se não pode negar algum peso. Creio mesmo (e nisto faço seu maior elogio) que ele não praticava, de quando em quando, esses benefícios senão com o fim de espertar a filantropia dos outros; e se tal era o intuito, força é confessar que a publicidade tornava-se uma condição sine qua non. Em suma, poderia dever algumas atenções, mas não devia um real a ninguém (MP, cap. CXXIII, p. 198-199).

Depois das preterições de Cotrim, vêm as ironias de Brás, que apresentam o “verdadeiro” cunhado. Aparentemente, o narrador está elogiando Cotrim, que “possuía um caráter ferozmente honrado”, “era um modelo”, econômico, justo com seus escravos, apaixonado pelos filhos e filantropo. Mas, ao mesmo tempo em que o enunciado traz esses supostos elogios, há indícios suficientes na enunciação para concluir que Brás está fazendo um retrato moral cruel do cunhado.

Cotrim não é nem “honrado”, nem “um modelo”. Era avaro e “seco de maneiras”, contrabandista de escravos, com o hábito de os tratar com tamanha crueldade que não lhe era injusto o epíteto de “bárbaro”. Além disso, era exageradamente vaidoso, a ponto de subordinar a filantropia à consideração pública, mandando “para os jornais a notícia de um outro benefício que praticava”.

O teor corrosivo da ironia expressa neste capítulo advém também dos argumentos pouco sérios que o narrador apresenta para desfazer a impressão negativa que Cotrim despertava em algumas pessoas. Para rebater a avareza, transforma-a em “exageração de uma virtude”; para rebater a crueldade, transforma-a em necessidade da profissão, além de admitir, sarcasticamente, a validade das teorias deterministas (“não se pode honestamente atribuir à índole original de um homem o que é puro efeito de relações sociais”); para comprovar seus “sentimentos pios”, cita o amor aos filhos como se fosse algo surpreendente e fala sobre sua participação em irmandades, sugerindo que essas irmandades apenas faziam recrudescer a vaidade do cunhado, cujo retrato a óleo

foi tirado; por fim, para rebater a mania de tornar públicas suas ações assistenciais, disfarça-a no nobre “fim de espertar a filantropia dos outros”.

O contrabandista de escravos Cotrim está longe, com efeito, de ser “um modelo”, e várias outras passagens do romance confirmam o materialismo, a ambição, a vaidade e a avareza do marido de Sabina. É o que ocorre, por exemplo, em “A herança”, quando, após discussões envolvendo Brás e a irmã, esta aparece com uma proposta conciliadora:

– Isso nunca! Não faço esmolas! disse ele

Jantamos tristes. Meu tio cônego apareceu à sobremesa, e ainda presenciou uma pequena altercação.

– Meus filhos, disse ele, lembrem-se de que meu irmão deixou um pão bem grande para ser repartido por todos.

Mas Cotrim:

– Creio, creio. A questão, porém, não é de pão, é de manteiga.

Pão seco é que eu não engulo (MP, cap. XLVI, p. 106).

Após essa briga, os irmãos se afastam. Depois se reconciliam no capítulo LXXXI, quando Sabina e Cotrim procuram aproximar Brás e Eulália um do outro. No capítulo “O jantar”, depois de Sabina determinar que o irmão deveria casar-se com Nhã-loló, o narrador afirma:

E dizia isto a bater-me na face com os dedos, meiga como uma pomba, e ao mesmo tempo intimativa e resoluta. Santo Deus! seria esse o motivo da reconciliação? Fiquei um pouco desconsolado com a idéia (...) (MP, cap. XCIII, p. 168).

O desconsolo do narrador, motivado pela hipótese de que Sabina e, é claro, Cotrim tiveram segundas intenções na reaproximação familiar, é mais um indício de como devemos interpretar o “verdadeiro” caráter do cunhado de Brás Cubas.

A maneira como Brás apresenta Cotrim encerra uma crítica mordaz ao comportamento de seu cunhado e configura uma típica ironia retórica:

A ironia retórica quer que a ironia seja compreendida pelo ouvinte, como ironia, e, portanto, como sentido contrário. O orador pode querer obter imediatamente no ouvinte este resultado de compreensão, ou então pode querer jogar, durante algum tempo, com um estádio passageiro de mal-entendido (Lausberg, 1965, p. 251).

Nesse caso, no início do capítulo, pode-se até dizer que o narrador explora “um estádio passageiro de mal-entendido”; mas sua continuação e sua articulação a outros excertos do romance mostram que é necessário compreender esse capítulo “como sentido contrário”. Esse tipo de ironia é o que vamos chamar de ironia do narrador, já que Brás é o responsável por ela, embora o enunciador a corrobore.

De fato, a ironia verbal, segundo Brait (aproveitando uma sugestão teórica de Kerbrat-Orecchioni),

implica um trio actancial: o locutor (A¹) que dirige um certo discurso irônico para um receptor (A²), para caçoar de um terceiro (A³), que é o alvo da ironia. (...) os três actantes envolvidos podem coincidir no todo ou em parte, dependendo do tipo de discurso em que aparecem (Brait, 1996, p. 62).

No exemplo do capítulo “O verdadeiro Cotrim”, A¹ é o narrador, A² é o narratário e A³ é Cotrim. Trata-se, pois, de uma ironia construída no interior do segundo nível enunciativo, pois há uma dissociação entre o enunciado (os elogios a Cotrim) e a enunciação de 2º grau (as críticas a Cotrim). No final do romance, mais precisamente no capítulo “Fase brilhante”, há um exemplo de ironia que atinge Brás.

A esta altura da narrativa, por sugestão de Cotrim, Brás filia-se a uma entidade filantrópica:

*E vede agora a minha modéstia; filiei-me na Ordem Terceira de ***; exerci ali alguns cargos, foi essa a fase mais brilhante da minha vida. Não obstante, calo-me, não digo nada, não conto os meus serviços, o que fiz aos pobres e aos enfermos, nem as recompensas que recebi, nada, não digo absolutamente nada* (MP, cap. CLVII, p. 227-228).

As semelhanças com o capítulo “O verdadeiro Cotrim” são evidentes: Brás filia-se a uma irmandade, como o cunhado, e adota um discurso cuja modéstia lembra as preterições em favor de Nhã-loló.

Seria possível, num primeiro momento, fazer duas interpretações desse capítulo: a primeira seria a de que a modéstia de Brás é sincera e que, por isso, ele acredita que a filantropia o tornou uma pessoa melhor; a segunda seria a de que Brás está sendo irônico e que essa suposta modéstia apenas esconde “trivialidade e presunção”, conforme a expressão empregada no capítulo XXIV.

A continuação do capítulo contribui para desfazer essa dúvida:

Talvez a economia social pudesse ganhar alguma cousa, se eu mostrasse como todo e qualquer prêmio estranho vale pouco ao lado do prêmio subjetivo e imediato; mas seria romper o silêncio que jurei guardar nesse ponto. Demais, os fenômenos da consciência são de difícil análise; por outro lado, se contasse um, teria de contar todos os que a ele se prendessem, e acabava fazendo um capítulo de psicologia. Afirmo somente que foi a fase mais brilhante da minha vida. Os quadros eram tristes; tinham a monotonia da desgraça, que é tão aborrecida como a do gozo, e talvez pior. Mas a alegria que se dá à alma dos doentes e dos pobres, é recompensa de algum valor; e não me digam que é negativa, por só recebê-la o obsequiado. Não; eu recebia-a de um modo reflexo, e ainda assim grande, tão grande que me dava excelente idéia de mim mesmo (MP, cap. CLVII, p. 228).

Note-se que, no início desse parágrafo, aborda-se o mesmo problema do capítulo CXXIII, quando se discutia se as ações filantrópicas deveriam ser públicas ou não. Em seguida, percebe-se que Brás acaba compartilhando dos mesmos valores de Cotrim, na medida em que sua generosidade não é altruísta, e sim egoísta, pois o que lhe interessa são as recompensas, recebidas de “modo reflexo”.

O curioso do capítulo “Fase brilhante” é que Brás não costuma evitar situações para expor e realçar sua mediocridade, pois “a franqueza é a primeira virtude de um defunto”. No entanto, dentro da perspectiva de inacabamento – típica da sátira menipéia – que orienta *Memórias póstumas*, embora fosse possível que Brás assumisse mais explicitamente que a bondade que o tomou nos últimos anos de sua vida era falsa, ele

prefere sugerir que essa época realmente “foi a fase mais brilhante” de sua vida, usando, para justificar isso, argumentos muito parecidos aos utilizados para ironizar a postura do cunhado⁵⁹. É como se ele se tornasse vítima daquele discurso irônico. Portanto há ironia e, mais do que isso, auto-ironia, na medida em que o enunciado deixa transparecer que as crenças de Brás na “pureza” das recompensas reflexas são sinceras e a enunciação denuncia que são essas crenças estão sendo ironizadas.

Ora, se há ironia, há três “vozes” envolvidas: A¹ é o narrador, A² é o narratário e A³ é uma personagem. Na verdade, A¹ é Brás como ator da enunciação e A³ é Brás como ator do enunciado. Por isso, para confirmar a tese de Brait de que “os três actantes envolvidos podem coincidir no todo ou em parte” na construção do discurso irônico, tem-se os papéis de A¹ e A³ exercidos pelo mesmo sujeito, o que confirma a auto-ironia.

Esse seria apenas um dos exemplos em que a ironia é dirigida ao narrador, e não apenas produzida por ele. Mas há outras situações em que o narrador, embora seja alvo da ironia, não a produz. É o caso das ironias do enunciador, de acordo com a denominação que propusemos no capítulo anterior.

Um exemplo de ironia do enunciador em *Memórias póstumas* são as passagens em que se fazem referências à filosofia humanista⁶⁰, criação do intelectual bufão Quincas Borba, amigo de infância do narrador.

No capítulo “O filósofo”, Brás toma contato, pela primeira vez, com as reflexões de Quincas Borba. Já se percebe, pela fala de Borba que encerra o capítulo, que o Humanismo está mais para uma seita, à qual se adere, do que para uma filosofia, que se analisa:

– *Venha para o Humanismo; ele é o grande regaço dos espíritos, o mar eterno em que mergulhei para arrancar de lá a verdade. Os gregos faziam-na sair de um poço. Que concepção mesquinha! Um poço!* (MP, cap. CIX, p. 184).

Posteriormente, no capítulo “O Humanismo”, a teoria filosófica de Borba é esmiuçada, o que impressiona verdadeiramente Brás Cubas:

⁵⁹ Vale ainda lembrar que Brás, à semelhança de Cotrim, acaba tendo seu “retrato na sacristia”, após três ou quatro anos de filantropia (MP, cap. CLVIII, p. 228).

⁶⁰ Que será esmiuçada no item 10 deste capítulo.

Para que negá-lo? eu estava estupefato. A clareza da exposição, a lógica dos princípios, o rigor das conseqüências, tudo isso parecia superiormente grande, e foi-me preciso suspender a conversa por alguns minutos, enquanto digeriria a filosofia nova. Quincas Borba mal podia encobrir a satisfação do triunfo. Tinha uma asa de frango no prato, e trincava-a com filosófica serenidade (MP, cap. CXVII, p. 192).

De fato, Brás admira e respeita a filosofia do amigo. É certo que, a essa altura da narrativa, exceto pela sarcástica idéia de uma asa de frango ser trincada com “filosófica serenidade”, ainda não há marcas irrefutáveis no enunciado que assegurem que o Humanitismo não deva ser levado a sério, embora já cause estranhamento os elogios humanistas à luta, à inveja, à guerra, à competição desenfreada entre os homens.

No capítulo “Os cães”, recrudescem esses polêmicos elogios, quando, ao assistir a uma luta de cães, que disputam um osso sem carne, Quincas Borba faz uma insólita analogia, narrada da seguinte maneira por Brás:

Fez-me observar a beleza do espetáculo, lembrou o objeto da disputa, concluiu que os cães tinham fome; mas a privação do alimento era nada para os efeitos gerais da filosofia. Nem deixou de recordar que em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos, e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos, etc (MP, cap. CXLI, p. 214).

Quincas Borba ainda apresenta outras decorrências de sua filosofia, que são, sem restrições, admitidas como verdadeiras pelo narrador, como a “Teoria do benefício” (capítulo CXLIX) ou o “Orgulho da servilidade” (capítulo CLVI), mas o mais relevante é notar que, a despeito de todas as conclusões insólitas do filósofo, Brás aceita-as todas, a ponto de pedir conselhos a Quincas Borba nas mais diversas situações, como no momento em que Brás está prestes a adentrar na “fase brilhante” de sua vida:

Pouco depois fui convidado por ele [Cotrim] a filiar-me numa Ordem Terceira; o que eu não fiz sem consultar o Quincas Borba (MP, cap. CLVII, p. 227).

Em outra passagem, no capítulo “Desconsolação”, na época do enterro de Nhã-loló, que morreu durante uma epidemia de febre amarela, Brás depara com a dificuldade de “entender a necessidade da epidemia”. Essa dificuldade é logo desfeita pelo Humanitismo:

Quincas Borba, porém, explicou-me que epidemias eram úteis à espécie, embora desastrosas para uma certa porção de indivíduos; fez-me notar que, por mais horrendo que fosse o espetáculo, havia uma vantagem de muito peso: a sobrevivência do maior número. Chego a perguntar-me se, no meio do luto geral, não sentia eu algum secreto encanto em ter escapado às garras da peste (...) (MP, cap. CXXVI, p. 201).

Seriam inúmeras as passagens que comprovam que Brás aceita a validade da filosofia humanista: seu encanto com a eloquência de Quincas Borba, seu respeito pelo amigo – a ponto de aconselhar-se com ele – e, em alguns casos, a adesão franca ao Humanitismo⁶¹. É o que ocorre no capítulo “O programa”, quando, após abandonar a carreira política sem conseguir tornar-se Ministro de Estado, Brás resolve fundar um jornal oposicionista, cujo programa “era uma aplicação política do Humanitismo”:

Era a fina flor dos programas; prometia curar a sociedade, destruir os abusos, defender os sãos princípios de liberdade e conservação; fazia um apelo ao comércio e à lavoura; citava Guizot e Ledru-Rollin, e acabava com esta ameaça, que o Quincas Borba achou mesquinha e local: “A nova doutrina que professamos há de inevitavelmente derribar o atual ministério”. Confesso que, nas circunstâncias políticas da ocasião, o programa pareceu-me uma obra-prima. A ameaça do fim, que o Quincas Borba achou mesquinha,

⁶¹ No capítulo “Que explica o anterior”, por exemplo, Brás refere-se a Quincas como “tamanho filósofo” (MP, cap CXL, p. 212).

demonstrei-lhe que era saturada do mais puro Humanitismo, e ele mesmo o confessou depois. Porquanto, o Humanitismo não excluía nada: as guerras de Napoleão e uma contenda de cabras eram, segundo a nossa doutrina, a mesma sublimidade (...) (MP, cap. CXLVI, p. 217).

A tentativa de aplicação política do Humanitismo, como todos os devaneios megalomaniacos da filosofia de Borba, confirma que Brás levou a sério a doutrina proposta pelo amigo, tanto é verdade que ela a considera “nossa”. Mas o fato é que defender que “as guerras de Napoleão e uma contenda de cabras” são “a mesma sublimidade”, além de todas as bravatas cândidas de Quincas Borba, funciona como indício mais do que suficiente para concluir que o Humanitismo é uma brincadeira, muito provavelmente uma sátira de “Machado” aos cientificismos do final do século XIX, como o Positivismo ou o Determinismo, que eram tomados por alguns como verdades religiosas a serem louvadas, e não discutidas⁶². Assim, se o Humanitismo não é sério e Brás o apresenta como se fosse, tem-se uma ironia que atinge Brás e, por isso, só pode ter sido produzida por “Machado”, isto é, pelo enunciador, no nível da enunciação de 1º grau.

Temos aqui mais uma situação em que é conveniente estudar separadamente as enunciações em *Memórias póstumas*, pois, se Brás é alvo do discurso irônico e não se trata de auto-ironia (uma vez que não há marcas textuais para identificá-la), alguma instância discursiva superior é responsável por esses efeitos enunciativos. Essa instância é do enunciador, o que corresponde ao primeiro nível enunciativo.

Essa ironia do enunciador, que satiriza o narrador, pode ser considerada um caso de “ironia que emprega a tática de ação” e que:

usa a dissimulação e a simulação como armas do engano: quer, por conseguinte (até que se dê uma eventual alteração da situação), manter (...) o mal-entendido (Lausberg, 1965, p. 251).

Na verdade, cabe ao enunciatário a tarefa de desfazer “o mal-entendido”, até para não correr o risco de atribuir validade epistemológica ao Humanitismo, incorrendo no mesmo equívoco de Brás.

⁶² Voltaremos a tratar dessa questão no item 10 deste capítulo.

Dentro da polifonia discursiva de *Memórias póstumas*, podemos citar outros fragmentos do romance caracterizados por essa ironia do enunciador, que, ao atingir Brás, reforça a tese de que sempre há uma instância superior pressuposta no comando dos rumos discursivos do enunciado. Um exemplo está no capítulo “A barretina”.

Mais uma vez por sugestão de Quincas Borba, defensor da idéia de que “cinquenta anos é a idade da ciência e do governo”, Brás – que era deputado a esta altura – resolve apoderar-se da tribuna, pois era a única maneira de tornar-se mais conhecido politicamente e, assim, cortejar mais diretamente uma pasta ministerial, um dos grandes objetivos de sua vida. Para realizar esse sonho, ele resolve intervir mais diretamente nos debates políticos. No capítulo “A barretina”, ele então comenta:

Três dias depois, discutindo-se o orçamento da justiça, aproveitei o ensejo para perguntar modestamente ao ministro se não julgava útil diminuir a barretina da guarda nacional. Não tinha vasto alcance o objeto da pergunta; mas ainda assim demonstrei que não era indigno das cogitações de um homem de Estado; e citei Filopêmen, que ordenou a substituição dos broquéis de suas tropas, que eram pequenos, por outro maiores, e bem assim as lanças, que eram demasiado leves; fato que a história não achou que desmentisse a gravidade de suas páginas. O tamanho das nossas barretinas estava pedindo um corte profundo, não só por serem deselegantes, mas também por serem anti-higiênicas. Nas paradas, ao sol, o excesso de calor produzido por elas podia ser fatal. Sendo que um dos preceitos de Hipócrates era trazer a cabeça fresca, parecia cruel obrigar um cidadão, por simples consideração de uniforme, a arriscar a saúde e a vida, e conseqüentemente o futuro da família. A câmara e o governo deviam lembrar-se que a guarda nacional era o anteparo da liberdade e da independência, e que o cidadão, chamado a um serviço gratuito, freqüente e penoso, tinha direito a que se lhe diminuísse o ônus, decretando um uniforme leve e maneiro. Acrescia que a barretina, por seu peso, abatia a cabeça dos cidadãos, e a pátria precisava de cidadãos cuja fronte pudesse levantar-se altiva e serena diante do poder; e concluí com esta idéia: o chorão, que inclina os seus galhos para a terra, é árvore de cemitério;

a palmeira, erecta e firme, é árvore do deserto, das praças e dos jardins
(MP, cap. CXXXVII, p. 209-210).

Não é necessária uma grande dose de sabedoria política para perceber que o tamanho da barretina da guarda nacional interessava pouco ou nada para os rumos do país no II Reinado. Se Brás tinha a expectativa de ser Ministro de Estado, ele deveria tratar de temas relevantes para a nação, e não de uma inutilidade como essa. Mas a verdade é que Brás não percebe que seu discurso foi um “desastre parlamentar”, tanto é assim que ele termina o capítulo CXXXVII crendo efetivamente – e com a anuência de Quincas Borba – no “perigo” de não diminuir o tamanho da barretina da guarda nacional.

Nessa passagem, satirizam-se as ingenuidades políticas e a inépcia parlamentar de Brás, que se torna alvo da ironia, mais uma vez produzida pelo enunciador. O que complexifica a análise do capítulo “A barretina” é seu capítulo imediatamente anterior, intitulado “Inutilidade”:

Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil (MP, cap. CXXXVI, p. 208).

Esse capítulo – espécie de precursor do poema-pílula dos modernistas – pode ser visto apenas como uma (mais uma) pilhéria narrativa. Mas não deixa de ser relevante o fato de o capítulo “Inutilidade” aparecer exatamente antes de “A barretina”. Será que se trata de uma maneira de sugerir que a vida política de Brás, que seu mandato parlamentar, que a proposta de diminuição da barretina, que seu desejo de ganhar um ministério foram grandes inutilidades? Pode ser que sim. Nesse caso, é como se o narrador (Brás-morto, ator da enunciação) estivesse ironizando a personagem (Brás-vivo, ator do enunciado), o que configuraria uma ironia dentro do segundo nível enunciativo. Mas, para que essa interpretação fosse incontestável, seria necessário que houvesse mais indícios, além do capítulo “Inutilidade”, que confirmassem que o narrador compartilha da certeza de que a barretina era uma inutilidade. Não há esses indícios, e os capítulos posteriores não culpam a infeliz barretina pelo fracasso da vida parlamentar de Brás, de maneira que é mais pertinente considerar que as ironias implícitas no capítulo “A barretina” opõem o enunciado (em que o narrador crê, de fato,

que esse projeto possa atribuir-lhe prestígio) à enunciação de 1º grau (em que o enunciador mostra o descabimento dessa crença).

O capítulo “O emplasto” apresenta o mesmo problema de enunciação que “A barretina”. Logo no início do romance, Brás afirma que morreu por causa de “uma idéia grandiosa e útil”, que não lhe permitiu cuidar adequadamente de uma pneumonia que tinha apanhado. Essa idéia é a do emplasto:

Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão. Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos (MP, cap. II, p. 25).

O principal motivo que permite considerar que a idéia do emplasto também não deve ser levada a sério deles é a certeza de que um advogado, com sessenta e tantos anos, sem conhecimentos farmacotécnicos, não possui competência bastante para produzir qualquer medicamento, ainda mais um insólito “emplasto anti-hipocondríaco”. Mas o narrador não só leva o emplasto a sério, como acaba morrendo por ele, e, no final do romance, no célebre capítulo “Das negativas”, ainda afirma:

Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do céu. O acaso determinou o contrário; e aí vos ficais eternamente hipocondríacos (MP, cap. CLX, p. 230).

Há, portanto, uma dimensão irônica nessa referência ao emplasto. Mas nada garante que ela seja de responsabilidade do narrador; pelo contrário, o que parece é que, outra vez, o enunciador ironiza o narrador, confirmando que Brás Cubas, o vivo ou o morto, não compartilha de seus valores.

Ao relacionar a morte de Brás e o emplasto, mais uma vez se percebe uma vinculação entre *Memórias póstumas* e a cosmovisão carnavalesca:

o primeiro capítulo nos revela a causa imediata de sua morte: uma pneumonia. No entanto, com a lógica irônica utilizada por Brás Cubas para mofar-se da idéia de causalidade, a verdadeira razão de seu falecimento é nos é apontada: segundo ele nos diz, morrera realmente em virtude de uma idéia grandiosa e útil que se apoderara de seus pensamentos (...). Como outros autores da tradição da sátira menipéia, Brás Cubas inventa uma panacéia, destinada a “aliviar a nossa melancólica humanidade”. Sua descoberta tem portanto vários antecedentes literários. Entre eles, a carta apócrifa de Hipócrates a Damageta em que o filósofo Demócrito aparece – como Brás Cubas na montanha da Tijuca – no alto de uma colina elevada sentado sob uma árvore, com um livro sobre os joelhos, tentando descobrir a sede da bίlis, fonte da loucura e da melancolia, para com isso curar a humanidade (Rego, 1989, p. 172).

A análise da ironia em *Memórias póstumas* coloca frente a frente duas vozes, duas instâncias enunciativas, dois universos de valores. No romance, enunciador e narrador misturam-se polifonicamente, num jogo discursivo em que ora o narrador fala, ora o enunciador fala pela boca do narrador e ora o enunciador ironiza o narrador. Não é fácil delimitar com precisão essas fronteiras, até porque esse mistério e esse efeito de inacabamento fazem parte do jogo enunciativo machadiano, à moda das sátiras menipéias. De qualquer modo, as ironias do romance ajudam a delimitar o raio de ação do enunciador e do narrador na obra, mostrando que a eficiência discursiva do romance advém das relações que vão sendo criadas entre esses níveis e que funcionam

como o resultado de uma contradição percebida pelo receptor entre a duplicidade enunciativa do processo (Brait, 1996, p. 95).

5. A questão do destinatário: diálogo e dialogismo

*A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim
de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje,
quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo.*

Não faça isso, querida; eu mudo de rumo.

(Machado de Assis, *Dom Casmurro*)

Para continuar a desvendar alguns dos requintes discursivos de *Memórias póstumas*, bem como as relações entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, entre a enunciação de 1º grau e a de 2º grau, é preciso deixar um pouco de lado a questão do destinador e estudar também o papel do destinatário, analisando as posições do enunciatário e do narratário no romance.

Não faz sentido problematizar semelhanças e diferenças entre o enunciador e o narrador do romance, se não for dado espaço à discussão envolvendo seus destinatários, o que se justifica pelo fato de que a noção de sujeito da enunciação reúne em uma única categoria os papéis de enunciador e enunciatário (e, por extensão, as posições de narrador e narratário, já que o segundo nível enunciativo é uma projeção do primeiro). Ora, se uma de nossas intenções é mapear a enunciação machadiana, é necessário delimitar como se constrói esse sujeito da enunciação, o que só é possível se identificarmos as características do destinador e do destinatário da enunciação de 1º grau. Além desse motivo – que já seria suficiente –, é preciso lembrar que, como asseguram os retóricos, a audiência condiciona o orador. Não é à toa que, atualmente, em lugar de enunciatário, a Análise do Discurso propõe o termo co-enunciador⁶³ para designar o real papel do enunciatário na produção discursiva. Por tudo isso, apontar as características do enunciatário e do narratário nas *Memórias póstumas* é dar mais um passo para compreender os meandros enunciativos da obra. E mais: como a relação que o sujeito da enunciação estabelece entre narrador e narratário, entre enunciador e enunciatário, é tantas vezes polêmica, estamos diante, outra vez, de uma evidência textual da heterogeneidade discursiva.

⁶³ A sugestão teórica é de Culioli, para quem o co-enunciador estabelece “uma relação de alteridade” com o enunciador, que pode ser de “coalescência ou separação”, o que a difere da simples relação entre interlocutores, que “estão sempre separados”. Para ele, é por isso que “não se deve confundir” a relação entre enunciador e enunciatário “com o mecanismo da interlocução” (2000, p. 130).

Nos estudos literários, é consenso considerar como uma das principais características da obra machadiana a “conversa com o leitor”. Nas *Memórias póstumas*, essa verdadeira experiência dialógica, marcada no enunciado, é ainda mais radical.

Já que empregamos a expressão “experiência dialógica”, vale a pena fazer algumas observações. Com rigor, o adjetivo *dialógico* deriva do substantivo *diálogo*, mas costuma ser empregado para se referir, nos estudos lingüísticos, ao conceito de *dialogismo*, que foi desenvolvido pelos pesquisadores do Círculo de Bakhtin, para designar e explicar o fenômeno da heterogeneidade discursiva, na medida em que

o significado não ocorre como produto solitário de uma intenção determinada pela vontade de um ego soberano (Clark & Holquist, 1998, p. 38).

Na palavra, no signo, no discurso “*confrontam-se índices de valor contraditório*” (Bakhtin, 1997c, p. 46). Não existe, pois, “vontade de um ego soberano”, e sim um jogo de contradições que ajuda a definir o sujeito que produz o discurso num determinado universo social. Com efeito,

para haver relações dialógicas, é preciso que qualquer material lingüístico (ou de qualquer outra materialidade semiótica) tenha entrado na esfera do discurso, tenha sido transformado num enunciado, *tenha fixado a posição de um sujeito social*. Só assim é possível responder (em sentido amplo e não apenas empírico do termo), isto é, fazer réplicas ao dito, confrontar posições, dar acolhida fervorosa à palavra do outro, confirmá-la ou rejeitá-la, buscar-lhe um sentido profundo, ampliá-la (Faraco, 2003, p. 64).

Há uma certa tendência de supor que a relação entre o discurso e a “palavra do outro” configuraria um diálogo, *stricto sensu*. Mas a verdade é que o “dialogismo não se confunde com a interação face a face” (Fiorin, 2006a, p. 166). O que se pode dizer é que, na obra bakhtiniana, o dialogismo pode se originar do diálogo:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja (Bakhtin, 1997c, p. 123).

Essa passagem mostra que o dialogismo parece ter surgido como uma espécie de ampliação de sentido da palavra “diálogo”, uma vez que aquele configuraria “uma forma particular de composição do discurso” (Fiorin, 2006a, p. 167) que acaba por explicitar alguns dos traços característicos deste, a saber, a réplica, a contradição, a polêmica e, se for o caso, a cumplicidade. Dessa forma, mesmo os textos que apresentam um enunciador-narrador aparentemente “soberano” (o que seria uma maneira de evitar o diálogo) estruturam-se a partir de um princípio dialógico, pois apreendemos o real não diretamente, e sim

semioticamente, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre os discursos é o dialogismo (Fiorin, 2006a, p. 167).

Nessa perspectiva, todo enunciado é dialógico, independentemente de os interlocutores dialogarem ou de o narrador manter uma comunicação direta com o narratário, até porque “os membros do Círculo de Bakhtin não são teóricos do diálogo” (Faraco, 2003, p. 59), e sim do dialogismo.

É esse o “primeiro conceito de dialogismo”, de acordo com Fiorin. Em sentido amplo, para Bakhtin,

o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem, é o princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado. Portanto, nele ouvem-se sempre, ao menos, duas vozes. Mesmo que elas não se manifestem no fio do discurso (...) (Fiorin, 2006b, p. 24).

Sendo assim, é preciso fazer a ressalva de que todo processo de interação verbal encerra manifestações dialógicas, o que significa que o diálogo pode, de fato, levar ao dialogismo. Mas

o evento do diálogo face-a-face só interessa como um dos muitos eventos em que se manifestam as relações dialógicas – que são mais amplas, mais variadas e mais complexas do que a relação existente entre as réplicas de uma conversa face-a-face (...). Sob essa perspectiva, o diálogo face-a-face vai também

interessar ao Círculo como um dos espaços em que se dá, por exemplo, o entrecruzamento das múltiplas verdades sociais (...), isto é, a confrontação das mais diferentes refrações sociais expressas em enunciados de qualquer tipo e tamanho postos em relação (Faraco, 2003, p. 60).

Aqui, já nos aproximamos do “segundo conceito de dialogismo”, que ocorre quando ocorre há a

incorporação pelo enunciador da voz ou das vozes de outros(s) no enunciado. Nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional. São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso (Fiorin, 2006b, p. 32).

No âmbito desta tese, não trataremos o diálogo narrador-narratário como uma mera interação verbal face a face, e sim como a manifestação textual de uma experiência dialógica, que, “ao absorver o discurso alheio no próprio enunciado” (Fiorin, 2006b, p. 32), explicita a heterogeneidade constitutiva da linguagem. Essa experiência, nas *Memórias póstumas*, leva à polifonia, o que está plenamente de acordo com o “pluriestilismo” e a “pluritonalidade” (p. 91) da sátira menipéia.

A todo o tempo, o narratário aparece no enunciado. Desde a advertência, em que ele é chamado de “fino leitor” (MP, p. 21), até o último capítulo do romance, em que os narratários são instalados no texto por meio de um “vos” (MP, cap. CLX, p. 230), há um diálogo permanente entre Brás Cubas e o leitor debruado enunciativamente no texto. No total, são 55 capítulos em que há pelo menos uma debruagem actancial que remete ao narratário (e isso sem contar as inúmeras vezes em que, num mesmo capítulo, há mais de uma debruagem).

Como se disse, essa conversa com o leitor é um traço marcante da literatura machadiana, mas, para compreender que esse diálogo contribui para revelar a própria natureza dialógica das *Memórias póstumas*, vale a pena fazer uma digressão histórico-literária.

No século XIX, não apenas no Brasil, mas no mundo todo, proliferaram obras literárias, publicadas de maneira fragmentada nos jornais. José de Alencar, Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida foram apenas alguns de nossos escritores que, antes de verem suas narrativas impressas em livros, viram-nas nas páginas dos diários e

semanários cariocas do século XIX, sob a forma de folhetins. Estes tinham o hábito de fazer

concessões ao público receptor, além de esclarecer a leitura na passagem de capítulo para capítulo, com explicações rápidas ou referências a situações anteriores para encadeá-las com as seguintes. Recurso circunstancial de divulgação de narrativa ficcional, foi suficiente para marcar linguagem e construção, a partir do qual muitas dessas narrativas passaram para a forma do livro, carregando consigo as particularidades indicadas (...) (Castello, 1999, vol. I, p. 252).

Assim surgiu o gênero *folhetim*, que, oriundo do Romantismo, atingiu muitas obras do Realismo, como é caso das *Memórias póstumas*, publicadas entre março e dezembro de 1880, no Rio de Janeiro, pela *Revista Brasileira*. É verdade que o gênero foi evoluindo ao longo do século XIX, mas ele conservou

muito do tom de sua linguagem coloquial, maneira de voltar-se para a comunicação imediata e direta, chamando o leitor à reflexão, ao envolvimento em atmosfera lírica ou abstração (...) (Castello, 1999, vol. I, p. 255).

Essa “comunicação imediata e direta” da literatura folhetinesca, que encontra par na conversa machadiana com o leitor, configura um diálogo, que não é necessariamente dialógico, já que os objetivos dessa interlocução parece nascerem da necessidade do diálogo com os leitores, e não de uma intencionalidade enunciativa dialógica. Isso porque o folhetim não podia prescindir de uma relação cordial com o público leitor da época, já que era esse público que, no final das contas, determinaria o sucesso ou não de um romance. Marlyse Meyer, por exemplo, afirma:

É óbvio que as próprias condições de publicação [dos folhetins] devem ter influído na estrutura narrativa. (...) A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em “suspense” levam não só a novas concepções de estrutura (...) como a uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como a uma série de cacoetes estilísticos (Meyer, 1996, p. 31).

Entre esses “cacoetes estilísticos”, poder-se-ia apontar uma tentativa de estabelecer uma relação amigável e direta com o público leitor de jornais. Devido a essa tentativa de criar um efeito de intimidade, isto é, um clima de cordialidade entre narrador e narratário, era comum que as narrativas se auto-explicassem, numa recorrência da modalidade autonímica, representada muitas vezes pela noção de “direção” proposta por Genette⁶⁴:

A função de direção é aquela em que, por um discurso metanarrativo, o narrador marca as articulações, as conexões, as inter-relações – em síntese, a organização interna do texto narrativo (Fiorin, 1999, p. 105).

A função de direção procura produzir um efeito de aproximação entre narrador e narratário, já que comentar a “organização interna do texto narrativo” é uma forma de instalar o *eu* texto, num caso de enunciação enunciada que não deixa de remeter ao universo do *tu*, pois há uma relação indissociável entre a primeira e a segunda pessoa, o que significa que a instalação do narrador do enunciado, por meio da função de direção, pressupõe a existência de um narratário. Nessa perspectiva, a função de direção torna-se semelhante – em certos aspectos – à própria função de comunicação de que falava Genette (Fiorin, 1999, p. 106).

É fato que, nos romances folhetinescos, a função de comunicação era menos valorizada do que a função de direção, embora ambas produzissem efeitos parecidos. Mas é inegável que, às vezes, elas se misturavam. Tanto que Marlyse Meyer, ao comentar as narrativas rocambolescas, chega a afirmar:

Entre tantos exemplos, uma cena de um capítulo seminal de *A herança*, aquele no qual, finalmente, Rocambole faz sua entrada. Se me permite o leitor, para não escapar à tradição do folhetim interrompo a ação para apresentar o Rocambole das origens, as “Enfances de Rocambole”, para empregar a linguagem de épica medieval digna de tão grande assunto (Meyer, 1996, p. 182).

⁶⁴ Na tradução portuguesa da obra de Genette, fala-se em “*função de regência*” (Genette, 1995, p. 254).

Nessa passagem, ao parodiar o estilo folhetinesco, Meyer recorre simultaneamente às funções de comunicação e direção, num procedimento discursivo cuja principal função parece ser mesmo a de aproximar semanticamente narrador e narratário.

Pensando nisso, pode-se concluir que a conversa machadiana com o leitor não pode ser considerada, precisamente, uma característica folhetinesca, pois a função de comunicação não é a principal característica desse gênero. Mas o efeito de intimidade produzido por esses diálogos constantes semelha os efeitos produzidos pela função de direção típica dos folhetins.

A valorização da função de direção na literatura folhetinesca é uma espécie de coerção de gênero. Trata-se menos de uma característica individual dos escritores do período do que uma tendência (talvez até mesmo uma exigência) de época, já que os folhetins, para obter sucesso, eram praticamente obrigados a destacar “a comunicação imediata e direta, chamando o leitor à reflexão”. Nesse sentido, nas *Memórias póstumas*, há diversos momentos em que o narratário é debreado no enunciado, com o objetivo simplesmente de manter uma interlocução, numa espécie de função fática jakobsoniana. É o caso de capítulos como:

- em “Genealogia”:

(...) *deixem-me fazer aqui um curto esboço genealógico* (MP, cap. III, p. 26).

- em “Curto, mas alegre”:

Para lhes dizer a verdade toda (...) (MP, cap. XXIV, p. 75).

- em “Na sege”:

Notem que aquele dia (...) (MP, cap. XL, p. 98).

- em “D. Plácida”:

Vê agora a neutralidade deste globo (...) (MP, cap. LXX, p. 139).

- em “Suprimido”:

*(...) não sei como **lhes** diga que não me senti mal (...)* (MP, cap. XCVIII, p. 172).

- em “Morro abaixo”:

*Agora, se **querem** saber em que circunstância se deu o fenômeno, basta-**lhes** ler este capítulo (...)* (MP, cap. CXXI, p. 196).

- em “Fase brilhante”:

*(...) e não me **digam** que é negativa (...)* (MP, cap. CLVIII, p. 228).

Essas passagens são, sobretudo, uma comprovação de que “Machado” procura, em sua obra, estabelecer uma interlocução com o narratário, produzindo efeitos parecidos aos da literatura folhetinesca. Essa interlocução não deixa de possuir traços de oralidade (o que, às vezes, pressupõe um certo coloquialismo), já que implica a existência de

parceiros de um ato de troca verbal, em situação de comunicação oral (...)
(Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 288).

Assim, o diálogo com o leitor será uma tentativa de o romance estabelecer uma relação entre narrador e narratário, típica da oralidade, com a diferença de que não há alternância entre os turnos de fala.

Considerando então que *Memórias póstumas* dá uma enorme importância à figura do narratário (instalado, a todo tempo, no enunciado) e que esse diálogo com o leitor pressupõe traços de oralidade, não é de estranhar que esses traços sejam largamente valorizados no romance. Eles aparecem ainda com mais nitidez nas várias passagens em que “Machado” se vale de interjeições, hesitações e autocorrekções

características da linguagem falada. Isso também é uma maneira de mostrar a dimensão dialógica (marcada explicitamente no enunciado) do romance. Vejam-se alguns exemplos:

- em “Idéia fixa”, em que há uma autocorreção, ainda que sarcástica:

Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo-feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã... Não, a comparação não presta. (MP, cap. IV, p. 28).

- em “O primeiro beijo”, em que há uma hesitação um tanto quanto falsa:

(...) a que me cativou logo foi uma... uma... não sei se diga; este livro é casto, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo (MP, cap. XIV, p. 55).

- em “Na Tijuca”, em que há uma interjeição iniciando o capítulo:

Ui! lá se me ia a pena a escorregar para o enfático (MP, cap. XXV, p. 76).

Poderíamos ainda lembrar muitos outros exemplos de oralidade – como em “Uma reflexão imoral” (“Cuido haver dito, no capítulo XIV, que [...]”), em “O almocreve” (“Vai então, empacou o jumento [...]”), em “O autor hesita” (“Creio haver dito que era de um dos Regentes.”) e em “Destino” (“Sim, senhor, amávamos.”) –, mas o que interessa é notar que esses recursos da linguagem falada, associados aos momentos em que o narrador se dirige explicitamente ao narratário, são mais um indício de que as *Memórias póstumas* procuram estabelecer uma relação explícita entre narrador e narratário, de um modo semelhante – repita-se – ao que ocorre no gênero folhetinesco.

É preciso, entretanto, destacar que há uma diferença essencial entre a função de direção (e, às vezes, de comunicação) da literatura folhetinesca tradicional e a conversa com o leitor que se opera na obra machadiana. Isso porque, nos folhetins, a busca pelo efeito de intimidade entre narrador e narratário é, como dissemos, uma coerção do

gênero. Tratava-se de, retoricamente, captar a benevolência do auditório, fazendo-lhe concessões. Acontece que – em “Machado” e, especificamente, em *Memórias póstumas* – essa interlocução sai da dimensão do folhetim, para adquirir uma importância discursiva muito maior, já que o *éthos* que está sendo construído depende muito dessa dicção. Com efeito, nos romances machadianos, a conversa com o leitor é uma astúcia enunciativa, que vai muito além dos efeitos de intimidade e cordialidade valorizados na tradição folhetinesca.

O destinatário instalado no enunciado das *Memórias póstumas* está no centro da discussão sobre as funções de direção e comunicação no romance. Pode-se dizer que o narratário principal do romance é o “leitor”, a quem o narrador se dirige inúmeras vezes. Mas há outros narratários, instalados pontualmente no texto, com os quais o narrador também conversa. Seria possível imaginar que esses subnarratários são, na realidade, pseudonarratários, que vão de atores do enunciado a conceitos abstratos e figuras personificados e que são menos narratários propriamente ditos (cuja instalação no texto pressuporia a possibilidade de uma interlocução) do que atores que contribuem para a produção do efeito de multiplicidade de vozes que caracteriza o romance.

Algumas amantes da vida de Brás Cubas (Marcela, Virgília e Eugênia, por exemplo) são transformadas em narratários do enunciado, com o emprego, inclusive, de vocativos. Isso acontece no capítulo “Marcela”:

*Primeira comoção da minha juventude, que doce que me foste.
Tal devia ser, na criação bíblica, o efeito do primeiro sol. (MP, cap.
XV, p. 57);*

no capítulo “Virgília?”:

*Tu que me lêes, se ainda fores viva, quando estas páginas vierem à luz, –
tu que me lêes, Virgília amada, não reparas na diferença entre a
linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que
era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento,
nem injusto (MP, cap. XXVII, p. 82);*

e no capítulo “Bem-aventurados os que não descem”:

Pobre Eugênia! Se tu soubesses que idéias me vagavam pela mente fora naquela ocasião! Tu, trêmula de comoção, com os braços nos meus ombros, a contemplar em mim o teu bem-vindo esposo, e eu com os olhos em 1814, na moita, no Vilaça, e a suspeitar que não podias mentir ao teu sangue, à tua origem... (MP, cap. XXXIII, p. 91).

Os vocativos aqui empregados pelo narrador para referir-se a três das mulheres com as quais ele se envolveu mostram como Eugênia nunca foi levada a sério por Brás (“Pobre Eugênia”), como Virgília foi seu grande amor (“Virgília amada”) e como Marcela o marcou como seu primeiro amor (“Primeira comoção da minha juventude”).

Alguns atores do enunciado menos importantes, como é o caso do professor Ludgero Barata, também são debreados actancialmente:

Que querias tu, afinal, meu velho mestre de primeiras letras? Lição de cor e compostura na aula; nada mais, nada menos do que quer a vida, que é das últimas letras (...). (MP, cap. XIII, p. 54).

Neste mesmo capítulo – “Um salto” –, há ainda uma apóstrofe à palmatória, um tanto quanto sarcástica:

Ó palmatória, terror dos meus dias pueris, tu que foste o compelle intrare com que um velho mestre, ossudo e calvo, me incutiu no cérebro o alfabeto, a prosódia, a sintaxe, e o mais que ele sabia, benta palmatória, tão praguejada dos modernos, quem me dera ter ficado sob o teu jugo, com a minha alma imberbe, as minhas ignorâncias, e o meu espadim, aquele espadim de 1814, tão superior à espada de Napoleão! (MP, cap. XIII, p. 54).

Partindo da definição de Lausberg, para quem a apóstrofe consiste num “afastamento quanto aos ouvintes” (1965, p. 255), conclui-se que todos esses últimos exemplos contêm passagens apostroficas, já que, seja dirigindo-se a um ator do enunciado, seja a uma figura personificada, o narrador se desvia de seus temas habituais para fazer referência explícita a seus narratários.

Na Retórica clássica, a *apóstrofe* se diferencia da *digressão*. Ambos os conceitos designam variações da *metábase*, da *aversão*, ou seja, do afastamento dos temas principais do discurso: a apóstrofe seria um “afastamento quanto aos ouvintes”, e a digressão, “quanto à matéria do discurso” (Lausberg, 1965, p. 252-257)⁶⁵. Mas, alargando o conceito de digressão, como fizemos no item anterior, a apóstrofe seria uma espécie de digressão, que

pode ser entendida, antes de mais nada, como elemento de certo modo marginal e ancilar em relação à narrativa propriamente dita em que se inscreve. De fato, fala-se em digressão sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados (...) (Reis & Lopes, 2002, p. 108).

Além disso, os estudiosos da narrativa também admitem que

à digressão caiba uma importante função de representação ideológica e que ela seja privilegiada em obras e períodos não vinculados a uma concepção da narrativa como discurso “transparente” e radicalmente neutro (Reis & Lopes, 2002, p. 109).

Do ponto de vista narrativo, a digressão é uma ruptura, uma descontinuidade, um afastamento. Mas, na perspectiva discursiva, não há ruptura alguma, já que tanto a narrativa propriamente dita quanto suas apóstrofes e demais comentários secundários estão a serviço das mesmas intencionalidades enunciativas, o que vai confirmando a diluição de fronteiras discursivas operada pelo romance. Isso quer dizer que, no plano da enunciação – que é o lugar do qual provêm as manifestações ideológicas do discurso –, as passagens digressivas e não-digressivas costumam reiterar os mesmos valores. Por isso, a digressão consiste num recurso enunciativo e, como tal, ideológico.

É certo que as *Memórias póstumas* estão muito longe de representar um “discurso ‘transparente’ e radicalmente neutro”. Por isso, já seria esperado que o romance recorresse às digressões, como forma de, afastando-se dos acontecimentos mais importantes da fábula, reiterar a presença de um enunciador, que não se priva de

⁶⁵ Lausberg ainda aponta um terceiro tipo de “afastamento”, o “afastamento do orador de si próprio”, ao que se pode chamar de etopéia (1965, p. 252-254).

marcar sua presença no enunciado. Essa presença – caracterizada textualmente por debreagens e embreagens enunciativas e por várias passagens que contêm enunciações enunciadas – também se revela por meio das apóstrofes, que, ao incluir o narratário no enunciado, reforçam os traços dialógicos e o estilo digressivo do romance, que a todo tempo incorpora a voz do *outro*.

Existem, em *Memórias póstumas*, apóstrofes de várias naturezas. Vejam-se alguns casos:

- em “O recluso”:

Pena de maus costumes, ata uma gravata ao estilo, veste-lhe um colete menos sórdido; e depois sim, depois vem comigo, entre nessa casa, estira-te nessa rede (...) (MP, cap. XLVII, p. 107).

- em “A ponta do nariz”:

Nariz, consciência sem remorsos, tu me valeste muito na vida...
(MP, cap. XLIX, p. 108).

- em “Destino”:

Pobre Destino! Onde andarás agora, grande procurador dos negócios humanos? Talvez estejas a criar pele nova, outra cara, outras maneiras, outro nome, e não é impossível que... (MP, cap. LVII, p. 121).

- em “O travesseiro”:

Escrófula da vida, andrajo do passado, que me importa que existas, que molestes os olhos dos outros, se eu tenho dous palmos de um travesseiro divino, para fechar os olhos e dormir? (MP, cap. LXII, p. 127).

- em “As pernas”:

Abençoadas pernas! E há quem vos trate com desdém ou indiferença. Eu mesmo, até então, tinha-vos em má conta, zangava-me quando vos fatigáveis (...) (MP, cap. LXVI, p. 135).

- em “Entrevista”:

Não, eternas estrelas, nunca vi olhos mais pasmados (MP, cap. LXXVII, p. 147).

- em “O conflito”:

Número fatídico, lembra-te que te abençoei muitas vezes? (MP, cap. LXXXIV, p. 156).

- novamente em “O conflito”:

Pois dou-ta, égua piedosa, não só pela morte havida, como porque, entre as donzelas escapas, não é impossível que figurasse uma avó dos Cubas... (MP, cap. LXXXIV, p. 156).

- em “Na platéia”:

Multidão, cujo amor cobicei até à morte, era assim que eu me vingava às vezes de ti (...) (MP, cap. XCIX, p. 173).

- em “Formalidade”:

Amável Formalidade, tu és, sim, o bordão da vida, o bálsamo dos corações, a medianeira entre os homens, o vínculo da terra e do céu; tu enxugas as lágrimas de um pai, tu captas a indulgência de um Profeta (MP, cap. CXXVII, p. 202).

- em “Das negativas”:

Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do céu (MP, cap. CLX, p. 230).

Entre esses exemplos, ainda poderia figurar o capítulo CXXXVIII, “A um crítico”, em que o narrador faz uma apóstrofe metalingüística a um suposto crítico do romance, explicando nuances enunciativas da obra.

Aproveitando os tipos de apóstrofes citadas por Lausberg (1965, p. 256), podem-se classificar as apóstrofes machadianas citadas da seguinte maneira:

- a) apóstrofes a “pessoas ausentes”, “que se imaginam como presentes, numa vivência de fantasia”: “Na platéia”.
- b) apóstrofes a “coisas”: “O recluso”, “Entrevista” e “Das negativas”.
- c) apóstrofes a “partes do corpo ou da alma e suas propriedades”: “A ponta do nariz” e “As pernas”.
- d) apóstrofes a “noções abstratas”: “Destino”, “O travesseiro”, “O conflito” e “Formalidade”.

A polifonia representada por todas essas apóstrofes torna-se ainda mais evidente quando se estudam as referências que o narrador faz ao narratário. As apóstrofes ao “leitor” contribuem decisivamente para o efeito polifônico do romance. Já dissemos, aliás, que a tentativa de estabelecer uma relação de intimidade, de aproximação com o narratário (o que pode incluir a conversa com o leitor) é comum na tradição literária do século XIX. Mas em *Memórias póstumas* isso é amplificado de tal forma que, a todo tempo, o romance revela sua estrutura dialógica. Como dissemos, essa interlocução entre narrador e narratário é um dos pilares enunciativos da obra, e, com isso, o narratário deixa de ser um pretexto para estabelecer uma interlocução, como acontecia na maior parte dos romances folhetinescos.

Para tal, é necessário que o narrador, além de simplesmente dialogar com seu narratário, procure criar uma imagem de seus presumíveis leitores. Por isso, o papel de narratário não corresponde somente a uma posição actancial, associada à sintaxe discursiva; mais do que isso, o narratário nas *Memórias póstumas* é cuidadosamente revestido semanticamente, o que o torna um verdadeiro ator da enunciação e, assim,

muito mais importante para a narrativa do que um mero destinatário do enunciado. Os demais narratários que aparecem no romance, chamados por nós não à toa de pseudonarratários, não recebem esse tipo de revestimento semântico.

Em *Memórias póstumas*, há então diversas passagens em que o narrador vai sendo revestido semanticamente:

- na advertência “ao leitor”:

(...) se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus (MP, p. 21).

- em “A idéia fixa”:

Veja o leitor a comparação que melhor lhe quadrar, veja-a e não esteja daí a torcer-me o nariz, só porque ainda não chegamos à parte narrativa dessas memórias. (...) Vamos lá; retifique seu nariz, e tornemos ao emplasto (MP, cap. IV, p. 28).

- em “Marcela”:

Pois foi a mesma cousa, leitor amigo, e se alguma vez contaste dezoito anos, deves lembrar-te que foi assim mesmo (MP, cap. XV, p. 57).

- em “Volta ao Rio”:

Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... (MP, cap. XXII, p. 73).

- em “A uma alma sensível”:

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? (...) Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem (...) (MP, cap. XXXIV, p. 92).

- em “A quarta edição”:

Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela (MP, cap. XXXVIII, p. 96).

- em “A ponta do nariz”:

Já meditaste alguma vez no destino do nariz, amado leitor? (MP, cap. XLIX, p. 108).

- novamente em “A ponta do nariz”:

Leitor obtuso, isso prova que nunca entraste no cérebro de um chapeleiro (MP, cap. XLIX, p. 109).

- em “Fujamos”:

Não tremas assim, leitora pálida; descansa, que não hei de rubricar esta lauda com um pinga de sangue (MP, cap. LXIII, p. 130).

- em “Que não se entende”:

Quanto a mim, se vos disser que li o bilhete três ou quatro vezes, naquele dia, acreditai-o, que é verdade; se vos disser que o reli no dia seguinte, antes e depois do almoço, podeis crê-lo, é a realidade pura.

Mas se vos disser a comoção que tive, duvidai um pouco da asserção, e não a aceiteis sem provas (MP, cap. CVIII, p. 182).

- em “O almoço”:

Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria biográfico (MP, cap. CXV, p. 188).

- em “Filosofia das folhas velhas”:

Leitor ignaro, se não guardas as cartas da juventude, não conhecerás um dia a filosofia das folhas velhas (...) (MP, cap. CXVI, p. 189).

- em “Morro abaixo”:

Já disse que o morro era então desabitado; disse-lhes também que vínhamos da missa, e não lhes tendo dito que chovia, era claro que fazia bom tempo, um sol delicioso (MP, cap. CXXI, p. 196).

- em “Formalidade”:

(...) se tu és um espírito profundo e penetrante (e duvido muito que me negues isso), compreenderás que, tanto num como noutro caso, surge aí a orelha de uma rígida e meiga companheira do homem social (MP, cap. CXXVII, p. 202).

- em “Dous encontros”:

Não acabarei, porém, o capítulo sem dizer que vi morrer no hospital da Ordem, adivinhem quem?... a linda Marcela; e vi-a morrer no mesmo dia em que, visitando um cortiço, para distribuir esmolas, achei...

Agora é que não são capazes de adivinhar... achei a flor da moita,
Eugênia (...) (MP, cap. CLVIII, p. 228).

O narratário, figurativizado no “leitor”, é chamado de fino, amigo, sensível, amado, enfim, “um espírito profundo e penetrante”. Mas, analogamente, ele é obtuso, pálido e ignaro, incapaz de adivinhar os sobressaltos da narrativa. Em vez de contraditórias, essas qualificações aparentemente opostas semanticamente indicam que a relação entre narrador e narratário é orientada para a polêmica, e não para a cumplicidade. Os elogios – seria mais preciso dizer: os pseudo-elogios – funcionam praticamente como ironia: aqui, fica clara uma diferença em relação à literatura folhetinesca, pois o narrador machadiano está longe de demonstrar pelo seu narratário o respeito que o romancista folhetinesco tinha pelos seus leitores.

No caso das apóstrofes ao narratário em *Memórias póstumas*, mais do que uma comprovação de dialogismo, de heterogeneidade, de presença do *outro*, tem-se uma estratégia discursiva complexa, por meio da qual o sujeito da enunciação, ao organizar a relação entre destinador e destinatário (tanto da enunciação de 1º grau quanto da de 2º), veicula sua ideologia. Na verdade, em vez de a “voz” principal do texto emergir somente de um destinador (enunciador ou narrador), ela claramente nasce da relação explícita entre ele e seus destinatários (enunciatário ou narratário).

O fato de essa relação ser polêmica é um indício de que há um descompasso semântico entre o narratário e o enunciatário. Na verdade, o narrador está sendo mais franco quando considera seu narratário obtuso e ignaro do que quando o chama de amado ou amigo. Isso porque todas as vezes que o narrador comenta a estrutura de seu discurso, como no caso das digressões ou das analogias que ele promove, o narratário é apresentado como alguém incompetente para compreender essas novidades enunciativas. Além disso, em vez de fornecer ao narratário o /saber fazer/ interpretativo, ele prefere desdenhá-lo. Daí que as supostas manifestações de apreço pelo “leitor” sejam, de um lado, uma paródia da dicção folhetinesca e, de outro, uma ironia que só confirma o desprezo do narrador pelo narratário. Mas o que mais interessa é perceber que o enunciador estabelece, no primeiro nível enunciativo, uma relação cúmplice, contratual com o enunciatário, uma vez que este reconhece que o “leitor” debreado actancialmente no texto é motivo de piada, de galhofa. Sendo assim, infere-se que o papel de narratário está sendo revestido semanticamente pela incapacidade de compreensão das novidades literárias que o romance apresenta. O narratário é um ator

da enunciação caricatural, que figurativizaria tendência literárias antiquadas. Essa noção, imprescindível para compreender o papel do narratário no romance, pode ser confirmada, aliás, com a transcrição do início do capítulo “O senão do livro”:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, aliás, infimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (MP, cap. LXXI, p. 140).

Pensando na necessidade retórica de o orador captar a benevolência de seu auditório, poderíamos dizer que, numa primeira impressão, a postura de Brás Cubas nesse fragmento é suicida. Acontece que essa passagem – simultaneamente digressiva e metaenunciativa – é principalmente de responsabilidade de “Machado”, afinal é o enunciador que tem o controle sobre o estilo da obra. Nessa perspectiva (da enunciação de 1º grau), efetiva-se a captação da benevolência, pois o enunciatário, verdadeiramente como um co-enunciador, aceita a tese de que o narratário, como figurativização dos leitores convencionais, é um “defeito” da obra.

De fato, para o narrador e, principalmente, para o enunciador, o maior defeito do romance é justamente o narratário, revestido semanticamente como um ator com “pressa de envelhecer”, que ama “a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente”. Enquanto isso, a narrativa “anda devagar” e, “como os ébrios”, guina “à direita e à esquerda”, sem conseguir manter uma uniformidade enunciativa. O narratário é considerado ultrapassado: ele não é capaz de admirar as novidades estilísticas propostas e, por isso, é disfórico. O *éthos* digressivo – figurativizado no estilo “ébrio” – do narrador entra em conflito com *éthos* do narratário (que poderia, nesse caso, ser chamado de *anti-éthos*). Não é exagero dizer que esse narratário é identificado sobretudo com os valores ideológicos do Romantismo, como veremos no item seguinte.

Mas a figura do narratário – além de representar um “leitor” incapaz de admirar tantas enunciações enunciadas – é tão complexa em *Memórias póstumas* que, às vezes, deixa de remeter a um ator da enunciação, para identificar um ator do enunciado, num processo por meio do qual

o narrador coloca o narratário no mesmo nível dos actantes da narrativa. O narratário conversa com eles, conhece-os, participa da ação (...) (Fiorin, 1999, p. 123).

Esse caso de *metalepse* ocorre, por exemplo, no início do capítulo “Coxa de nascença”:

Fui dali acabar os preparativos da viagem. Já agora não me demoro mais. Desço imediatamente; desço, ainda que algum leitor circunspecto me detenha para perguntar se o capítulo passado é apenas uma sensaboria ou se chega a empulhação... (MP, cap. XXXII, p. 89);

Nessa passagem⁶⁶, é atribuída ao “leitor circunspecto” a competência de interromper o ritmo narrativo, para que ele desfizesse suas eventuais dúvidas. Ora, se o narratário ganha o direito de impedir que Brás desça da Tijuca, onde ele estava numa espécie de retiro depois da morte de sua mãe, e vá para o centro do Rio, onde o pai o espera, isso significa que o narratário, além de ator da enunciação, passou a ator do enunciado, pois ele começa a compartilhar do mesmo espaço do também actante do enunciado Brás Cubas. Dessa forma, misturam-se dois planos enunciativos: o narratário sai do plano da enunciação e entra na fábula propriamente dita. Com isso, o enunciator deixa claro que o narratário é mais do que uma interlocução narrativa, já que se configura, às vezes, como ator do enunciado.

Esse capítulo também oferece indícios de como o enunciator reveste semanticamente o narratário: este é “circunspecto”, pois que incapaz de perceber que o

⁶⁶ No primeiro parágrafo do capítulo “D. Plácida” (*Voltemos à casinha. Não serias capaz de lá entrar hoje, curioso leitor; envelheceu, enegreceu, apodreceu, e o proprietário deitou-a abaixo para substituí-la por outra, três vezes maior, mas juro-te que muito menor que a primeira. O mundo era pequeno para Alexandre; um desvão de telhado é o infinito para as andorinhas* [MP, cap. LXX, p. 139]), ocorre um fenômeno parecido. O “curioso leitor”, sem deixar de ser actante da enunciação, é convidado a entrar na casinha em que Brás se encontrava furtivamente com Virgília, o que sugeriria que o narratário, actante da enunciação, compartilha o mesmo espaço dos actantes do enunciado.

capítulo “A borboleta preta” não é nem “sensaboria” nem “empulhação”, mas sim um exercício digressivo, bem diferente da média da produção romanesca da literatura do século XIX, mais atenta aos sobressaltos da fábula do que às sutilezas da trama.

O relativo desprezo que “Machado” demonstra pelo narratário produz, como dissemos, uma relação polêmica que se expande para outras apóstrofes do romance. No capítulo “Cinquenta anos”, Brás Cubas – meio como ator do enunciado, meio como ator da enunciação – admite:

Cinquenta anos! Não era preciso confessá-lo. Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias (MP, cap. CXXXIV, p. 207).

Supostamente preocupado com as conseqüências dessa confissão, o narrador dirige, alguns capítulos depois, uma apóstrofe “A um crítico”:

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo que eu tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches essa frase incompreensível, sabendo-se do meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo (MP, cap. CXXXVIII, p. 211).

Esse presumível zelo pelas impressões do crítico é tão irônico e sarcástico quanto os elogios que Brás faz aos seus leitores. O crítico, na realidade, não é nem um pouco “caro”, já que ele é incompetente para compreender a “sutileza” de certos pensamentos do narrador, obrigando-o assim a “explicar tudo”. Essa desqualificação do crítico, semelhante ao desdém com que são tratados os leitores, mostra que tanto as apóstrofes ao narratário principal quanto a ao crítico têm a mesma intenção: mostrar que

as novidades enunciativas propostas pelo romance não são de fácil compreensão para o narratário, a que se poderia chamar de um leitor tradicional.

Todas essas apóstrofes machadianas, que implicam sempre a instalação de um narratário no enunciado, funcionam também como variações da modalidade autonímica, discutida anteriormente. Isso porque o narrador simultaneamente conversa com o leitor e avisa que está fazendo isso, operando simultaneamente com o “uso” e a “menção” (Authier-Revuz, 2004, p. 82). Desse modo, as digressões apostroficas de *Memórias póstumas* são marcas no enunciado de “não-coincidência”, o que remete à heterogeneidade do discurso e ao caráter dialógico da linguagem, amplificando assim o efeito polifônico representado pelas presenças do *outro* no romance.

6. Contratos enunciativos: Romantismo, Realismo e um algo a mais

*Devemos visualizar os romancistas (...) não como se estivessem
flutuando nessa corrente que arrasta todos os seus filhos
(a não ser os cautelosos), mas como se estivessem sentados juntos
numa sala, uma sala circular, uma espécie de sala de
leitura (...) – todos escrevendo seus romances simultaneamente.*
(Edward M. Forster, *Aspectos do Romance*)

O século XIX apresenta uma complexidade artística inegável. Talvez por influência da Revolução Francesa, da Revolução Industrial, das descobertas científicas e do progresso tecnológico, do espírito burguês, do fim do pacto colonial na América, da consolidação do capitalismo, da abolição da escravidão, os literatos do período tenham se esforçado para traduzir em suas obras todas as transformações que a sociedade vivia e que, de alguma forma, acabaram alterando os rumos da literatura. São inúmeros os escritores que, tendo estado nesse turbilhão, deram sua parcela de contribuição para redefinir esses rumos: Goethe, Hugo, Byron, Poe, Scott, Chateaubriand, Shelley, Stendhal, Flaubert, Eça, Zola, Dickens, Mallarmé, Dostoiévski, Gogol, Balzac. Uns mais, outros menos, todos eles procuraram marcar, com seu estilo, as mudanças literárias que se operavam.

A História da Literatura tradicional enxerga dois movimentos literários principais no século XIX: o Romantismo (cujos primórdios remontam ao XVIII) e o Realismo (cujos ecos alcançam o XX). Ambos foram marcados pelo espírito “revolucionário” do período, que conferia aos escritores uma imensa liberdade discursiva. Em relação ao Romantismo, Antonio Candido e José Aderaldo Castelo afirmam:

O sentido da aventura e da criação individual é a única lei imposta pelo romantismo, o que permite que cada escritor possa conceber a sua poética. Dominante na primeira metade do século XIX, o movimento apresentaria assim uma grande multiplicidade de atitudes e características. Daí, talvez, não ter chegado a elaborar uma poética que totalizasse as suas características e

inovações, o que foi compensado pela ação unificadores das grandes figuras românticas (1996, p. 157).

Sobre o Realismo-Naturalismo-Parnasianismo, o movimento literário subsequente, os mesmos autores dizem:

Esse período foi marcado, no início, por um denominador comum, que constitui a base das várias manifestações particulares, na prosa e na poesia: a oposição ao romantismo, que se desdobrou em algumas tendências gerais, como o realismo e o naturalismo na prosa, o parnasianismo na poesia (1996, p. 285).

Em relação especificamente à prosa do Realismo brasileiro, comparando-a à de nosso Romantismo, eles defendem que a

linguagem da ficção se modificou bastante. O estilo trivial de Macedo e seguidores, por exemplo, cedeu lugar a um estilo mais nervoso, capaz de reproduzir o relevo das coisas e sublinhar com maior firmeza a ação dos homens, – haja vista a Aluísio de Azevedo. O estilo poético de Alencar foi substituído por certas pesquisas de uma expressividade mais requintada, como a ênfase candente de Raul Pompéia ou o rebuscamento de Coelho Neto (1996, p. 287).

Os argumentos apresentados pelos autores de *Presença da Literatura Brasileira* são suficientes para concluir que, na perspectiva histórica, a Literatura do século XIX é marcada por dois estágios bem distintos (o Romantismo e o Realismo), apesar de muitos escritores que sejam considerados realistas tenham vivido uma fase romântica.

Entretanto, além das diferenças estéticas entre Romantismo e Realismo, pode-se dizer que, entre os dois movimentos literários, houve uma ruptura enunciativa.

Na verdade, o senso comum prescreve que, enquanto o Romantismo valoriza a fantasia, o Realismo valoriza a realidade” o que significaria que os românticos negariam a objetividade crítica, enquanto os realistas seriam inimigos da subjetividade idealista. Não é exatamente isso que ocorre, já que nenhuma obra literária pode alinhar-se com uma ou outra tendência de modo absoluto. Na verdade, a própria designação “realismo” é imprecisa, pois *lato sensu*

o realismo ocorre em todos os tempos como um dos pólos da criação literária, sendo a tendência para reproduzir nas obras os traços observados no mundo real – seja nas pessoas, seja nas pessoas e nos sentimentos (Candido & Castello, 1996, p. 285).

Tomar o “realismo” como um pólo de criação estética permite postular que qualquer obra, independentemente de ter sido produzida na segunda metade do século XIX, pode ser chamada de realista. É certo que os romances do Realismo são os principais exemplos de textos que valorizam esse pólo, embora romances como *Senhora* ou *A dama das camélias* tenham sua dimensão realista.

O outro pólo “da criação literária”

é a fantasia, isto é, a tendência para inventar um mundo novo, diferente e muitas vezes oposto às leis do mundo real. Os autores e as modas literárias oscilam incessantemente entre ambos, e é da sua combinação mais ou menos variada que se faz a literatura (Candido & Castello, 1996, p. 285).

Esse conflito entre as “leis do mundo real” e a “fantasia”, essa combinação entre os dois “pólos da criação literária”, essa dualidade entre a subjetividade romântica e a objetividade realista confirma a tese de que todo sistema de significação é uma forma de representação da realidade. Essa representação pode estar mais próxima de qualquer um dos dois pólos mencionados, mas em ambos os casos – e isso principalmente quando se trata de obras de natureza literária – deve ficar muito claro que a relação entre os signos e a realidade ontológica é uma construção semântica. É por isso que se diz que

o trabalho artístico mantém sempre uma relação arbitrária e deformante com a realidade⁶⁷ (Fiorin, 2004, p. 138).

Mesmo em obras ditas realistas, a relação entre a linguagem e o mundo é mediada por uma ideologia, o que significa que a impressão de realidade dessas obras (assim com a impressão de fantasia dos textos vinculados ao outro pólo da criação estética) é sempre um efeito de sentido.

⁶⁷ Lembre-se a citação de Mário de Andrade, extraída do “Prefácio Interessantíssimo”, usada como epígrafe do primeiro item deste capítulo.

Por isso, seria possível – aproveitando as sugestões de Fiorin (2004, p. 137-152) – encontrar dois tipos de contratos de veridicção, que organizariam as relações entre o homem e o mundo, entre um sujeito e um objeto, entre a subjetividade fantasista e a objetividade realista. Em ambos, nota-se a busca pela verossimilhança, pela coerência interna do enunciado, para que a obra consiga provocar a impressão de realidade ou a impressão de fantasia. Em cada caso, temos um contrato veridictório diferente, mas que pode ser entendido como uma tentativa de

estabelecer uma convenção fiduciária entre o enunciador e o enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório (ao dizer-verdadeiro) do discurso enunciado. O contrato fiduciário, que assim se instaura, pode (...) ser precedido de um fazer persuasivo (de um fazer-crer) do enunciador, ao qual corresponde um fazer interpretativo (um crer) da parte do enunciatário (Greimas & Courtés, 1983, p. 86).

Quando se apagam, num enunciado, as marcas enunciativas, principalmente os vestígios da enunciação enunciada, cria-se a impressão de

equivalência entre o representante e o representado, entre a obra e a realidade, entre o signo e o referente. Essa equivalência, no entanto, só pode ser produzida por meio da ocultação do processo enunciativo, pois, afinal, a representação realista é *poiese*, o que significa que o texto não é idêntico ao mundo. A equivalência percebida é uma astúcia da enunciação (Fiorin, 2004, p. 138).

Essa ilusão referencial caracterizaria o contrato veridictório *objetivante* (Fiorin, 2004, p. 141), que foi típico da literatura do período do Realismo. Nela, as debreagens enuncivas são valorizadas, e há uma aproximação entre o discurso literário e o científico.

Mas, em vez de suprimir, num enunciado, os traços que remetem a enunciações, os textos podem fazer justamente o contrário, isto é, valorizar as debreagens enunciativas, de maneira que se produziria uma ilusão enunciativa, e não referencial. Nesse outro contrato veridictório, a que poderíamos chamar *subjetivante*, preceitua-se

que o mundo só é cognoscível por meio da subjetividade humana, que o texto representa o mundo, mas essa representação só pode ser feita pela subjetividade humana (Fiorin, 2004, p. 138).

Esse contrato subjetivante foi bastante comum na literatura do Romantismo e em todas as épocas em que a fantasia era colocada em primeiro plano em relação ao “mundo real”.

Os dois contratos veridictórios, além de retomar as grandes distinções entre Romantismo e Realismo (entendidos não só como escolas literárias, mas sim como pólos da criação estética), servem para mostrar que, mais importante do que identificar e explicar as diferenças entre esses dois estilos de época, é comprovar que a relação entre enunciador e enunciatário é bastante diferente em cada uma desses momentos literários. Isso porque o que um enunciatário romântico espera (a saber, a primazia da imaginação sobre a ciência) é justamente aquilo que o enunciatário realista-naturalista condena, e vice-versa.

Trazendo essa discussão para a obra machadiana, vale lembrar que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance que a tradição da História da Literatura convencionou considerar a primeira obra realista brasileira. Por esse motivo, é de esperar que o livro rompa com certos modelos estéticos românticos, negando assim o contrato subjetivante e valorizando o objetivante. Mas não é exatamente isso que ocorre.

Na verdade, há indícios ao longo de todo o romance para comprovar o desdém que o enunciador demonstra pelo Romantismo e movimentos afins. É o que acontece, por exemplo, no capítulo “O primeiro beijo”:

Ao cabo, era um lindo garção, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de ladeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros (MP, cap. XIV, p. 55).

A referência ao Romantismo é notadamente disfórica, já que tal estilo de época é considerado ultrapassado pelo Realismo, que chega mesmo a ter “compaixão” dos românticos. A figura do “garção, lindo e audaz”, “cavalgando um corcel nervoso, rijo, veloz”, recuperado pelos românticos ao “castelo medieval”, apresenta o jovem Brás Cubas como um impetuoso burguês, quase um herói de cavalaria, “que entrava na vida de botas e esporas”. Já as figuras da “lazeira” e dos “vermes” (comprovações de que a literatura naturalista se aproveitava de uma linguagem despojada de qualquer sentimentalismo, como forma de representar a realidade de maneira ao mesmo tempo cruel e direta), assim como a do cavaleiro estafado, remetem à superação romântica representada pelo Realismo e, principalmente, pelo Naturalismo. No entanto não se pode inferir, a partir dessa passagem, que o romance machadiano se alinha aos pressupostos artísticos naturalistas:

Deve-se notar nesta passagem a crítica não só ao romantismo mas também ao realismo, que, em sua versão naturalista, era a corrente literária mais popular no Brasil quando da publicação do texto de Machado. Para muitos na época, o naturalismo era a superação indiscutível da estética do romantismo, e a expressão artística mais adaptada ao progresso dos novos tempos. Machado, no entanto, não aceitava os próprios fundamentos da estética do realismo naturalista (Rego, 1989, p. 134).

O certo é que as críticas do Machado ao Realismo-Naturalismo são menos evidentes em *Memórias póstumas*. A sátira ao Romantismo é bem mais evidente, como, por exemplo, no capítulo “Visão do corredor”, quando Brás Cubas é mandado para a Europa após dilapidar parte do patrimônio familiar para agradar à “linda Marcela”:

Três dias depois segui barra fora, abatido e mudo. Não chorava sequer; tinha uma idéia fixa... Malditas idéias fixas! A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela (MP, cap. XVIII, p. 64).

A alusão ao suicídio motivado por um grande amor remete – é claro – ao Romantismo. O tiro na cabeça de Werther ou o pulo ao mar de Mariana, só para ficar com dois exemplos consagrados do Romantismo europeu, mostram que o suicídio

romântico é digno de admiração. Trata-se de uma morte grandiosa, como Romeu, como Julieta, como Teresa, como Simão, como Iracema, como Eurico. Mas, no Realismo, esse ímpeto tanatófilo é satirizado, e a morte, nas obras realistas, não merece nenhum apreço: é o caso de uma Emma ou de uma Luísa, personagens de obras em que, no fim das contas, a morte parece ter um caráter moralizante, pois funcionaria como uma espécie de sanção negativa por causa do adultério cometido por elas. Assim, quando Brás pensa em dar “mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela”, sugere-se que ele, como ator do enunciado, aproximava-se ideologicamente dos românticos. Isso se repete no capítulo “Volta ao Rio”, quando o jovem bacharel comenta:

Note-se que eu estava em Veneza, ainda recendente aos versos de lord Byron; lá estava, mergulhado em pleno sonho, revivendo o pretérito, crendo-me na Sereníssima República (MP, cap. XXII, p. 64).

A admiração a Byron, comum aos jovens da primeira metade do XIX, e o duplo sentido do adjetivo “Sereníssima” aproximam, mais uma vez, Brás Cubas do Romantismo, assim como no capítulo “.”:

Há umas plantas que nascem e crescem depressa; outras são tardias e pecas. O nosso amor era daquelas; brotou com tal ímpeto e tanta seiva, que, dentro em pouco, era a mais vasta, folhuda e exuberante criatura dos bosques (MP, cap. LIII, p. 116).

Nesse excerto, a intensidade do amor Brás Cubas e Virgília – figurativizado de uma maneira um pouco mais hiperbólica do que o tom predominante das *Memórias póstumas* – aproxima-se do ideal de amor à primeira vista, tão caro às obras que privilegiam a fantasia em detrimento da razão.

No capítulo “Um projeto”, após Brás Cubas ter seu relógio furtado por Quincas Borba depois de um abraço que deveria ter sido fraternal, ele confessa:

Jantei triste. Não era a falta do relógio que me pungia, era a imagem do autor do furto, e as reminiscências de criança, e outras vez a comparação, e a conclusão... Desde a sopa, começou a abrir em mim a flor amarela e mórbida do capítulo XXV (...) (MP, cap. LXI, p. 126).

Essa “flor amarela e mórbida”, espécie de figurativização de um *spleen* byroniano – que não deixa de estar ligado à hipocondria, já que havia uma crença de que ele possuía traços fisiológicos, de modo que seria praticamente impossível livrar-se dessa doença da melancolia – reaparece no capítulo “A reconciliação”, quando Brás faz as pazes com sua irmã:

Os olhos dela estavam secos. Sabina não herdara a flor amarela e mórbida. Que importa? Era minha irmã, meu sangue, um pedaço de minha mãe, e eu disse-lho com ternura, com sinceridade... (MP, cap. LXXXI, p. 151).

A expressão “flor amarela e mórbida”, como assinala o próprio narrador, já tinha sido utilizada no capítulo “Na Tijuca” para definir a hipocondria, que, como apontamos, parece estar muito próxima da noção de *spleen*:

Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e subtil. – “Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!” – Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso (MP, cap. XXV, p. 76-77).

Mais à frente, o narrador nomeia essa sensação de “volúpia do aborrecimento”, para concluir que se tratava de

uma das sensações mais subtis desse mundo e daquele tempo (MP, cap. XXV, p. 77).

De fato, o *spleen* era um modismo nos anos românticos, cultivado como um sentimento, de base fisiológica, que era, ao mesmo tempo, nobre e inexorável. Brás Cubas, como ator do enunciado, como personagem da fábula, cultua esses afetos mórbidos, mostrando-se próximo das modas literárias de sua época. Aliás, no capítulo

“Bacharelo-me”, num momento de lucidez, Brás reconhece que, em Coimbra, ele tinha conquistado

uma grande nomeada de folião; era um acadêmico estróina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico (...) (MP, cap. XX, p. 70).

O que se percebe por esses exemplos é que Brás, como ator do enunciado, influenciou-se pelos ideais românticos, mas o narrador, o tempo todo, parece estar satirizando essa influência.

Quando o narrador considera seu leitor uma “alma sensível” (capítulo XXXIV) ou o maior “defeito do livro” (capítulo LXXI), fazendo um julgamento extremamente negativo de seu narratário – que é um admirador das fantasias literárias –, percebe-se que, de fato, as *Memórias póstumas* pretendem romper com as tradições românticas. Por isso, a idéia da fuga no capítulo LXIII e dos encontros furtivos no capítulo LXVII deve ser vista como uma sátira às obras do Romantismo, que muitas vezes valorizavam as dificuldades de realização amorosa, como se elas é que amplificassem os desejos dos amantes. O narrador reconhece isso no início do capítulo “Suprimido”:

Separamo-nos alegremente. Jantei reconciliado com a situação. A carta anônima restituía à nossa aventura o sal do mistério e a pimenta do perigo (...) (MP, cap. XCVIII, p. 172).

A necessidade do “mistério” e do “perigo” para restituir o elã do caso adúltero é mais um indício para perceber o lado romântico de Brás-vivo. Acontece que Brás-morto, sempre que pode, satiriza esses ímpetos românticos, mostrando um descompasso entre o enunciado e a enunciação. Isso pode ser comprovado em várias passagens. Além da “lazeira” e dos “vermes” do capítulo XIV, há, por exemplo, em “A uma alma sensível”, as figuras naturalistas da “lesma” e do “sapo”, em oposição às figuras românticas da “água” e do “beija-flor”.

No capítulo “Virgília?”, existe um momento em que se criticam as obras literárias fantasistas:

Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo, porque isto não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas (...) (MP, cap. XXVII, p. 82).

Em outra passagem, no capítulo “.”, após uma avaliação romântica do caso amoroso com Virgília, Brás – numa espécie de anticlímax – promove uma reavaliação desse relacionamento, classificando-o como

vida de agitações, de cóleras, de desesperos e de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e engolia aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquele prólogo (MP, cap. LIII, p. 116).

A certeza, realista, de que o amor pode chegar à saciedade, o que implica sua efemeridade, claramente em oposição à crença, romântica, da eternidade dos afetos, desfaz completamente o mundo fantasista, até porque estamos, nessa altura, no início do adultério de Brás e Virgília e, mesmo assim, já sabemos que esse caso não será como o “felizes para sempre” do Romantismo mais ortodoxo.

Esses anticlímaxes se repetem ao longo da obra, como no capítulo “O momento oportuno”, em que surge o aforismo

Não há amor possível sem a oportunidade dos sujeitos (MP, cap. LVI, p. 120),

em que a “oportunidade dos sujeitos” é uma maneira de aniquilar a tese romântica do amor que vence qualquer obstáculo; ou no capítulo “O almoço”, em que Brás satiriza os excessos de subjetividade, no momento em que descreve suas sensações no final do caso entre ele e Virgília:

Não se irrite o leitor com esta confissão. Eu bem sei que, para titilar-lhe os nervos da fantasia, devia padecer um grande desespero, derramar algumas lágrimas, e não almoçar. Seria romanesco; mas não seria

biográfico. A realidade pura é que eu almocei, como nos demais dias, acudindo ao coração com as lembranças de minha aventura, e ao estômago com os acepipes de M. Prudhon... (MP, cap. CXV, p. 188).

Nesse fragmento, a “realidade pura” se sobrepõe à fantasia “romanesca”, e o sofrimento decorrente do final do caso amoroso é, sarcasticamente, dirimido pelos “acepipes” de um famoso cozinheiro da época.

Todos esses exemplos nos levariam a concluir que *Memórias póstumas* é bom um exemplo de contrato veridictório objetivante, pois o romance parece vincular-se, de fato, mais ao pólo da criação estética realista do que ao pólo romântico. O problema é que, nesse contrato,

é preciso apagar as marcas da enunciação no enunciado (...), ou seja, o eu enunciador deve ausentar-se do enunciado, não deixar nele as marcas de pessoa. Nesse tipo de contrato de veridicção, os fatos devem narrar-se a si mesmos (Fiorin, 2004, p. 138),

e já vimos que uma das principais marcas estilísticas do enunciador do romance em questão é justamente recorrer às enunciações enunciadas e estabelecer um relação claramente dialógica e polêmica com o narratário, levando, com isso, o discurso para a dimensão da intersubjetividade.

Em *Memórias póstumas*, não temos o típico narrador “em terceira pessoa” do Realismo, muito menos a predisposição naturalista para a análise de cunho cientificista e mecanicista; mas tampouco encontramos na obra o narrador “em primeira pessoa” do Romantismo. Parece que o romance não se alinha plenamente a nenhuma das duas tendências.

Os dois pólos da criação estética e os dois contratos de veridicção não configuram categorias absolutas. Há nuances, há graus. *O cortiço* é mais objetivante do que *O primo Basílio*, enquanto *O guarani* é mais subjetivante do que *Memórias de um sargento de milícias*. Desse modo, uma saída para nosso impasse taxonômico seria classificar as *Memórias póstumas* como uma obra mais realista do que romântica.

Ocorre que o problema gerado pelo romance não é classificatório, é enunciativo. Parece que os dois pólos da criação literária e os dois contratos veridictórios são

insuficientes para explicar a complexidade discursiva da obra. Por isso, é o caso de recorrer a um terceiro tipo de contrato de veridicção:

Há ainda um terceiro contrato veridictório, que parte do pressuposto de que a relação homem / mundo não se faz diretamente, mas de que é mediada pela linguagem (...). Poder-se-ia denominar semiótico esse terceiro tipo de contrato veridictório. Assim, a obra de arte não se vê mais como representação do mundo, mas como linguagem, como semiótica. Apresenta-se explicitamente como *poiese* (Fiorin, 2004, p. 143).

Nesse contrato semiótico, a relação fiduciária entre enunciador e enunciatário se constrói não pela valorização de um ponto de vista mais objetivante ou mais subjetivante, e sim pela aceitação, por parte do enunciatário, do jogo discursivo proposto pelo enunciador. Desse modo, o sujeito da enunciação defende que

a linguagem não é representação transparente de uma realidade, mas é criação de diferentes realidades, de diversos pontos de vista sobre o real. Mostra-nos, por conseguinte, a relatividade da verdade, a possibilidade de que a realidade seja outra. Não há nada fixo, imutável, verdadeiro (Fiorin, 2004, p. 143).

Essa relatividade de valores impera nas *Memórias póstumas*. “Machado” recusa-se a aceitar as verdades absolutas, como bom representante da sátira menipéia, da cosmovisão carnavalesca. Por isso, o narrador afirma na já citada passagem de “A idéia fixa”:

(...) este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regela, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado (MP, cap. IV, p. 28).

A confissão de que o romance contém uma “filosofia desigual”, “austera” e “brincalhona”, “mais do que passatempo e menos do que apostolado”, apenas confirma o estatuto semiótico das *Memórias póstumas*, obra “que não edifica nem destrói” (como

conviria aos romances objetivantes) e “não inflama nem regela” (como seria esperado nos romances subjetivantes).

No contrato veridictório semiótico, o narrador costuma debrear-se enunciativamente. Independentemente de ele ser ator do enunciado ou não, ele se “intromete” na narrativa com diversas marcas de enunciação enunciada. Muitas vezes, ocorrem variações da metalepse, em que se neutralizam

as vozes narrativas, misturando-se os níveis da enunciação (Fiorin, 2004, p. 143).

Mais um exemplo dessa “neutralização” nas *Memórias póstumas* ocorre no capítulo “Virgília?”, em que as presumíveis dúvidas do narratário são incorporadas pelo narrador:

Virgília? Mas então era a mesma senhora que alguns anos depois...? A mesma; era justamente a senhora, que em 1869 devia assistir aos meus últimos dias, e que antes, muito antes, teve larga parte nas minhas mais íntimas sensações (MP, cap. XXVII, p. 82).

Em “O bibliômano”, o narrador alega que pretende suprimir o capítulo anterior, devido a um despropósito nas últimas linhas. Então afirma:

Olhai: daqui a setenta anos, um sujeito magro, amarelo, grisalho, que não ama nenhuma outra coisa além dos livros, inclina-se sobre a página anterior, a ver se lhe descobre o despropósito; lê, relê, treslê, desengonça as palavras, saca uma sílaba, depois outra, mais outra, e as restantes, examina-as por dentro e por fora, por todos os lados, contra a luz, espaneja-as, esfrega-as no joelho, lava-as, e nada; não acha o despropósito (MP, cap. LXXII, p. 140-141).

A reação esperada de qualquer leitor é que ele, à semelhança do bibliômano “magro, amarelo, grisalho”, volte ao capítulo anterior para encontrar o tal do despropósito. Só que ele não encontrará despropósito nenhum, simplesmente porque este despropósito não existe. Trata-se de uma provocação, mais uma, do narrador. O

bibliômano não é apenas um ator do enunciado, mas sim uma figurativização do narratário (o que também configura um caso de metalepse), que, acostumado às narrativas tradicionais, às formas enunciativas convencionais, não está preparado para as novidades estilísticas propostas pelas *Memórias póstumas*.

Essa mistura de níveis enunciativos, verdadeira “vertigem” actancial que se opera na obra machadiana, é típica do contrato veridictório semiótico. Há uma enorme dificuldade, por isso, em precisar a qual pólo da criação literária *Memórias póstumas* se vincula com mais nitidez. Considerando as classificações tradicionais da História da Literatura, a obra é muito mais realista (embora não naturalista) do que romântica, o que, aliás, é confirmado pelos muitos trechos do romance em que se desdenha a fantasia. O que poderíamos postular é que o enunciador da obra (que pode ser captado por meio da projeção de sua voz sobre a voz do narrador, isto é, de Brás-morto) está mais próximo de uma visão de mundo realista, embora negue os modelos estilísticos do Realismo-Naturalismo, enquanto o Brás-vivo, interlocutor da narrativa, actante do enunciado, está mais ligado aos ideais românticos.

Essa cisão projeta-se para os destinatários do enunciado e da enunciação. O narratário identifica-se com Brás-vivo e espera um romance romântico, enquanto o enunciatário identifica-se com Brás-morto e com “Machado” e aceita as revoluções enunciativas propostas. Mas isso não é tão fácil de ser percebido, já que o narratário é uma instância marcada no enunciado, e não exatamente o destinatário do discurso, enquanto o verdadeiro destinatário do discurso – ou seja, o enunciatário – está pressuposto. Uma outra maneira de enxergar essa dissociação seria imaginar que Brás Cubas-narrador está desprezando – como, aliás, ocorre em várias passagens do romance – o Brás Cubas-ator, que é romântico; em outras palavras, Brás-morto estaria satirizando os ímpetos românticos de Brás-vivo. Enquanto isso, o enunciador, que é o responsável pelo contrato de veridicção semiótico, está no controle do processo de delegação de voz ao narrador e aos actantes do enunciado transformados em interlocutores, de maneira que é do primeiro nível enunciativo que se comanda essa polêmica – programada, já que faz parte do efeito dialógico valorizado no romance – entre realistas e românticos, entre o contrato objetivante e o contrato subjetivante.

Para tentar encerrar essa discussão histórico-ideológico-literária, poder-se-ia, numa primeira hipótese de análise, defender que, mais do que uma simples diferença de classificação, o que existe entre o Romantismo e o Realismo é, nas *Memórias*, um embate entre o velho e o novo, e certamente o romance se alinha com o novo. Ao

vincular o narratário ao velho, ao ultrapassado (em capítulos como “O senão do livro” e “O bibliômano”), o narrador acaba estabelecendo uma relação conflituosa com seus supostos leitores empíricos. Assim, confirma-se a tese de que o narratário é identificado sobretudo com o Romantismo e, por isso, acaba sendo satirizado, enquanto o narrador parece, em certa medida, aproximar-se à ideologia realista (como se percebe em capítulos como “O momento oportuno” e “O almoço”).

Esse fenômeno enunciativo é curioso: o discurso aparentemente se dirige a um destinatário (próximo ao Romantismo), mas, na verdade, seu destinatário é outro (próximo ao Realismo). Assim o “leitor” parece romântico, mas não é; não parece realista, mas é. Já que estamos falando de contratos de veridicção, teríamos uma *mentira romântica* e um *segredo realista*.

Já numa segunda hipótese de análise, que nos parece mais pertinente, as *Memórias póstumas* estariam negando tanto o Romantismo quanto o Realismo (embora a ideologia realista esteja sendo menos satirizada do que a romântica). Isso acontece sobretudo porque, no contrato veridictório semiótico,

os comentários do narrador têm mais importância do que os fatos narrados (Fiorin, 2004, p. 145).

Como já se demonstrou, um dos traços mais característicos das *Memórias póstumas* é justamente a valorização da digressão, das apóstrofes, das passagens que contêm enunciações enunciadas e que se configuram como casos de modalidade autonímica. Por isso, identificar a obra como mais próxima do contrato de veridicção objetivante ou subjetivante seria um equívoco, pois levantaria o pressuposto de que a intenção enunciativa do romance é aproximar-se mais do “mundo real” ou mais da “fantasia”, para usar as expressões de Candido e Castelo. De fato, nas *Memórias póstumas*,

os discursos são mostrados como simples discursos e não como expressão fiel de uma verdade fora deles (Fiorin, 2004, p. 146),

como era comum nas obras realistas tradicionais. Por isso, é preciso perceber que as obras que se vinculam ao contrato semiótico recusam-se a funcionar como “imitação” da realidade:

Ao negar-se como representação, o contrato semiótico nega a verdade estabelecida, a realidade do senso comum e, assim, leva a desconfiar de todos os dogmas, sejam eles estabelecidos pela religião, pela ciência ou pelos cânones artísticos. A verdade, assim, não é una, mas plural; não é estável, mas instável; não é fixa, mas é móvel, não é absoluta, mas é relativa (Fiorin, 2004, p. 150),

Mas, além de “negar-se como representação”, o contrato semiótico afasta-se também dos modelos românticos, pois mostra

que não existem idealizações e heróis, que não há um mundo que reparta, com nitidez, bons e maus, mas que o mundo é muito misturado, contaminado da sujeira, das paixões, das baixezas e elevações (Fiorin, 2004, p. 150).

Nessa perspectiva, as *Memórias póstumas* não seriam nem objetivantes nem subjetivantes, pois tanto o Romantismo quanto o Realismo e, principalmente, o Naturalismo não são suficientes para explicar as construções semânticas da obra. Estaríamos diante de um romance heteroglótico, para aproveitar a terminologia bakhtiniana (Fiorin, 2006b, p. 128-130).

O início do capítulo “O senão do livro”, já citado no anteriormente, pode contribuir para justificar essa hipótese de heteroglossia e de negação simultânea dos dois contratos de veridicção que não o semiótico:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, aliás, infimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (MP, cap. LXXI, p. 140).

O narratário, nesse parágrafo, é figurativizado como leitor convencional de romances do século XIX, que ama “a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente”, enquanto o romance que se constrói “cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica”, “anda devagar” e apresenta um ritmo narrativo que lembra o andar dos “ébrios”, que “guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem”. Desse modo, o narratário é apresentado como

um leitor dos romances românticos e realistas, em que havia uma linearidade narrativa e não digressões e comentários do narrador. No entanto, se tomarmos a obra inteira e não essa intervenção pontual do narrador, vamos observar que a imagem do enunciatário criada pelo fato de que, na obra machadiana, mais importante que o narrado é a narração, dado que o texto em sua totalidade se manifesta como fato de linguagem, é diferente da do narratário explícito: é um leitor sofisticado, que não se contenta com as narrativas feitas até a época de Machado e que se encanta com a intervenção do narrador a invadir o narrado e a tomar-lhe o lugar (Fiorin, 2004, p. 145).

Independentemente da hipótese de análise que se aceite (a primeira, em que o narratário é romântico, e o enunciatário, realista; ou a segunda, em que o narratário pode ser romântico ou realista, e o enunciatário não é nenhuma coisa nem outra), há uma nítida diferença semântica entre o narratário e o enunciatário. Essa dissociação comprova que o leitor instalado no texto não é o leitor imaginado pelo sujeito da enunciação. Esse jogo discursivo reforça a idéia de que as

fronteiras dos níveis são móveis. Ultrapassá-las, misturar os graus, fazer de um actante de um nível actante de outro produzem um efeito de sentido de ficção, de meta-realidade, de liberação das rígidas convenções miméticas. (...) Com a palavra, (...) [é possível criar] outras realidades tão reais quanto aquela que recebe essa denominação (Fiorin, 1999, p. 124).

Agora, quem tem a competência para compreender essa “realidade” da ficção é o enunciatário, e não o narratário. Este poderia até ofender-se com o tom áspero e satírico do narrador, enquanto aquele, ao decifrar todo esse jogo, não leva a sério algumas

bravatas discursivas de Brás Cubas, pois é capaz de perceber que há uma dissonância entre o primeiro e segundo níveis enunciativos e que o narrador não tem autonomia discursiva e está, por isso mesmo, a serviço das intencionalidades do enunciador.

Uma dessas bravatas – que, como tais, não devem ser interpretadas literalmente – já está na advertência ao leitor:

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, cousa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco (MP, p. 21).

Nessa passagem, a alusão a Stendhal funciona como um indício de que essa passagem é sarcástica, o que é corroborado pelo romance de cinco leitores. Esse recurso discursivo – que consiste numa ruptura semântica entre o enunciado e a enunciação – lembra, em muitos aspectos, a ironia.

Por fim, vale a pena salientar que toda grande obra literária, devido à sua complexidade enunciativa, dificilmente se vincula a um único estilo de época. Tomar então *Memórias póstumas de Brás Cubas* como a primeira obra realista brasileira merece uma ressalva. É certo que esse romance representa um rompimento com a literatura que se fazia até então no Brasil, o que incluía o Romantismo. Por isso, classificá-lo como realista tem uma dose de pertinência. Acontece que, se pensarmos nas motivações deterministas do Realismo-Naturalismo, as *Memórias póstumas* se tornam uma obra completamente excêntrica. Daí que se possa dizer que o primeiro romance realista brasileiro transcende o Realismo, sem se aproximar de nenhuma outra escola literária em voga na época. Isso não é nenhuma contradição. Isso é, sim, típico dos grandes escritores.

7. Narrador e enunciador: questões de foco, de erudição e sobre Marcela

O autor é orientado pelo conteúdo (pela tensão ético-cognitiva do herói em sua vida) ao qual ele dá forma e acabamento por meio de um material determinado – verbal, no caso de que tratamos – que submete ao seu desígnio artístico, ou seja, ao desígnio que consiste em dar acabamento à tensão ético-cognitiva do herói.
(Mikhail Bakhtin, *Estética da criação verbal*)

Entre todas as inovações enunciativas de *Memórias póstumas*, é preciso dar certo destaque à questão do foco narrativo, uma vez que não é tarefa fácil delimitar com precisão qual o ponto de vista que orienta, de fato, a produção discursiva.

Numa análise simplista, poderíamos dizer que se trata de um romance com narrador-protagonista, pois Brás exerce os papéis de ator da enunciação e de ator do enunciado, mais especificamente como narrador e personagem principal da narrativa. Teríamos, portanto, um caso de focalização parcial interna fixa, em que o observador poderia estar sincretizado ou com o ator do enunciado (Brás-vivo) ou com o ator da enunciação (Brás-morto).

Há vários momentos da obra que corroboram essa análise. No capítulo “O primeiro beijo”, o narrador, após uma falsa hesitação, apresenta a figura de Marcela, “a ‘linda Marcela’, como lhe chamavam os rapazes do tempo” (MP, cap. XIV, p. 56). Ao descrevê-la mais detalhadamente, ele não esconde a verdadeira índole dela:

Era boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano, morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico, – uma pérola (MP, cap. XIV, p. 56).

Se Brás pretendesse narrar sua vida na perspectiva do ator do enunciado, essa descrição causaria certo espanto, já que lhe seria altamente desabonador reconhecer que ele se apaixonou perdidamente por uma mulher frívola e materialista. No entanto o

romance é conduzido pela perspectiva do ator da enunciação, por Brás-morto, que muitas vezes – como já mostramos – satiriza as ingenuidades de Brás-vivo. Dessa forma, ao apresentar a “linda Marcela”, o narrador assume que a moça era inescrupulosa, vaidosa, leviana, “amiga de dinheiro e de rapazes”. Não há dúvida, pois, de que Marcela vende seus afetos, já que a pessoa por quem ela “morria de amores” era rica e tuberculosa: numa época em que essa doença matava tão facilmente, o interesse de Marcela só poderia ser pelos bens materiais da “pérola” do Xavier. Note-se ainda como a expressão “Naquele ano” sugere que os amores da moça estavam longe de durar muito.

Poderia então soar como contradição Brás Cubas apresentar Marcela de uma maneira tão crítica e, logo em seguida, confessar que a amou com tanta intensidade. Mas, na verdade, a contradição não existe, pois o observador do narrador está sincretizado com o ator da enunciação, o que também ocorre, por exemplo, em *São Bernardo*, como já demonstramos no primeiro capítulo desta tese.

Para conquistar Marcela, Brás não poupa esforços financeiros. Do ponto de vista do ator do enunciado, essa conquista é um feito digno de nota; do ponto de vista do ator da enunciação, é prova cabal de que a moça era uma cortesã. O narrador, “para ir do Rossio Grande ao coração de Marcela” (MP, cap. XV, p. 57), é obrigado a disputá-la com o “abastado e tísico Xavier”:

Teve duas fases a nossa paixão, ou ligação, ou qualquer outro nome, que eu de nomes não curo; teve a fase consular e a fase imperial. Na primeira, que foi curta, regemos o Xavier e eu, sem que ele jamais acreditasse dividir comigo o governo de Roma; mas, quando a credulidade não pôde resistir à evidência, o Xavier depôs as insígnias, e eu concentrei todos os poderes na minha mão; foi a fase cesariana. Era meu o universo; mas, ai triste! não o era de graça. Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo. Primeiro explorei as larguezas de meu pai; ele dava-me tudo o que eu lhe pedia, sem repreensão, sem demora, sem frieza; dizia a todos que eu era rapaz e que ele o fora também. Mas a tal extremo chegou o abuso, que ele restringiu um pouco as franquezas, depois mais, depois mais. Então recorri a minha mãe, e induzi-a a desviar alguma coisa, que me dava às escondidas. Era pouco; lancei mão de um recurso último: entrei a sacar

sobre a herança de meu pai, a assinar obrigações, que devia resgatar um dia com usura (MP, cap. XV, p. 57-58).

A exclamação “ai triste” é, para o ator do enunciado, um lamento sincero, de quem não percebe como Marcela era interesseira; para o ator da enunciação, é uma sátira ao comportamento adolescente de Brás-vivo. Ao reconhecer que o afeto da moça “não o era de graça” e que foi muito difícil conseguir dinheiro para manter essa “paixão, ou ligação, ou qualquer outro nome”, não restam dúvidas de que Marcela era realmente “amiga de dinheiro e de rapazes”.

Após gastar “quinze meses e onze contos de réis” com a cortesã, Brás é mandado para a Europa pelo seu pai, que

logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil (MP, cap. XVII, p. 61).

Separado à força da mulher por quem estava apaixonado, o adolescente Brás pensa então em suicídio, dando “um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela” (MP, cap. XVIII, p. 64). Como já comentamos, esse ímpeto romântico logo se desfaz, não sem o narrador continuar sua auto-sátira:

Eu, que meditava ir ter com a morte, não ousei fitá-la quando ela veio ter comigo (MP, cap. XIX, p. 67).

Contra a idéia de a focalização parcial interna do romance ter Brás-morto como seu ponto de referência, poder-se-ia lembrar o capítulo “A um crítico”, em que se diz:

Meu caro crítico,

Algumas páginas atrás, dizendo que eu tinha cinquenta anos, acrescentei: “Já se vai sentindo que o meu estilo não é tão lesto como nos primeiros dias”. Talvez aches essa frase incompreensível, sabendo-se do meu atual estado; mas eu chamo a tua atenção para a sutileza daquele pensamento. O que eu quero dizer não é que esteja agora mais velho do que quando comecei o livro. A morte não envelhece. Quero

dizer, sim, que em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente. Valha-me Deus! É preciso explicar tudo (MP, cap. CXXXVIII, p. 211).

Ao dizer que “em cada fase da narração da minha vida experimento a sensação correspondente”, o narrador sugere que seu observador está sincretizado com o ator do enunciado, à semelhança de *Grande sertão: veredas*. Porém não é isso o que se verifica na maior parte do romance: inúmeras vezes se percebe que o ponto de vista discursivo é o da morte, e não o da vida. Vejam-se alguns exemplos:

- em “O delírio”, em que o narrador francamente se coloca no território da morte:

Que me conste, ainda ninguém relatou o próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá. Se o leitor não é dado à contemplação desses fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direto à narração (MP, cap. VII, p. 33).

- em “Curto, mas alegre”, em que os leitores são chamados de “vivos” e o narrador se encaixa no grupo dos “finados”:

O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele não se estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (MP, cap. XXIV, p. 76).

- em “A quarta edição”, em que os leitores são colocados num momento posterior ao do narrador:

Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela (MP, cap. XXXVIII, p. 96).

- em “O senão do livro”, em que os pronomes dêíticos marcam uma diferença de posição entre o mundo do narrador (“deste livro”) e o dos leitores (“esse mundo”), entre a morte e a vida:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade.
(MP, cap. LXXI, p. 140).

- em “Das negativas”, em que o narrador adota uma postura de superioridade, coerente com a situação de quem já morreu e vê as coisas de vida de maneira mais clara:

(...) e aí vos ficais eternamente hipocondríacos (MP, cap. CLX, p. 230).

Esses exemplos são suficientes para concluir que o capítulo “A um crítico” é apenas uma explicação para o fato de o narrador, em algumas situações específicas (como a do capítulo “Cinquenta anos”), aproximar-se de um observador sincretizado com o ator do enunciado. Mas isso é a exceção, não a regra. Tanto é verdade que há momentos, como em seu enterro, em que o narrador só pode adotar como ponto de referência o observador sincretizado com o ator da enunciação.

Aliás, as passagens em que o narrador descreve o próprio enterro merecem ser comentadas mais cuidadosamente, até porque elas ajudam a compreender que o foco narrativo de *Memórias póstumas* não pode ser explicado apenas pela idéia de um narrador-protagonista e da focalização parcial interna fixa. Veja-se um fragmento do capítulo “Óbito do autor”:

Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com o Cotrim, – a filha, um lírio do vale, – e... Tenham paciência! daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas. É verdade, padeceu mais
(MP, cap. I, p. 24).

Quando o narrador afirma, com tanta convicção, que Virgília “padeceu mais do que as parentas”, ele penetra no universo passional de um ator do enunciado de uma maneira aparentemente incoerente com seu estatuto de narrador-personagem. Mas a explicação para essa manifestação pontual de onisciência é simples: Brás está morto e, por isso, pode experimentar momentos de focalização total típicos do narrador-onisciente.

No começo das *Memórias*, o foco aproxima duas coisas que em geral não andam juntas: a *subjetividade*, que resulta de uma perspectiva, de uma visão particular do mundo, realizada por um EU, e a *onisciência*, o “saber total”, sem perspectiva, que nenhum EU consegue possuir (...). De qualquer maneira. Machado fez onisciente um EU. Por alguns momentos, pelo menos (Rodrigues, 1998, p. 49-50).

Essa mistura da focalização parcial interna fixa com momentos pontuais de focalização total é um primeiro indício da complexidade discursiva de *Memórias póstumas* que pode ser revelada pelo foco narrativo. Esse estranho narrador-personagem-onisciente se justifica pelo fato de que Brás é um “defunto autor” e, como tal, pode contar, principalmente nos momentos posteriores à sua morte, o que se passou na cabeça das demais personagens do romance.

Esse princípio de onisciência poderia também ser interpretado como mais uma diluição de fronteiras, como mais uma comprovação da mobilidade dos níveis enunciativos, como mais um caso de metalepse, pois a focalização total que se percebe em certas passagens das *Memórias* seria obra do enunciador, e não do narrador. Em outros termos, o enunciador – cujo observador não tem as limitações do observador do narrador – projetaria a onisciência sobre o segundo nível enunciativo, numa demonstração de que tanto o narrador não tem autonomia discursiva que ele fala sobre coisas que ocorreram quando não estava presente. Ora, isso só é possível porque existe um nível enunciativo acima do nível do narrador.

Na verdade, pelo modo de narrar em *Memórias póstumas*, percebe-se que o narrador está francamente suborbinado ao enunciador, cujo *éthos* se projeta sobre o segundo nível enunciativo. Vejamos um caso específico. No capítulo “Bacharelo-me”, quando Brás Cubas se forma em Coimbra, ele demonstra que está muito longe de ter sido um estudante exemplar:

No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso. Explico-me: o diploma era uma carta de alforria; se me dava liberdade, dava-me responsabilidade. Guardei-o, deixei-o às margens do Mondego, e vim por ali afora assaz desconsolado, mas sentindo já uns ímpetos, uma curiosidade, um desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, – de prolongar a Universidade pela vida adiante... (MP, cap. XX, p. 70).

Esse “desejo de acotovelar os outros” “pela vida adiante” mostra como o narrador se define com um sujeito imaturo, irresponsável e pouco altruísta. Um pouco mais à frente, no capítulo “Curto, mas alegre”, Brás mostra toda sua fragilidade intelectual:

Para lhes dizer a verdade toda, eu refletia as opiniões de um cabeleireiro, que achei em Modena, e que se distinguia por não as ter absolutamente. Era a flor dos cabeleireiros; por mais demorada que fosse a operação do toucado, não enfadava nunca; ele intercalava as penteadelas com muitos motes e pulhas, cheios de um pico, de um sabor... Não tinha outra filosofia. Nem eu. Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim: embolsei três versos de Virgílio, dois de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as coisas a fraseologia, a casca, a ornamentação... (MP, cap. XXIV, p. 75).

Essa superficialidade⁶⁸ de Brás Cubas, que, em vez de se interessar pela essência do conhecimento, embolsa-lhe “as fórmulas, o vocabulário, o esqueleto” é plenamente compatível com a situação de alguém que se bacharelou e se sentiu logrado. Dessa forma, seria esperado – de acordo com uma hipótese interpretativa menos requintada –

⁶⁸ Que será mais explorada nos itens seguintes.

que o romance traduzisse essa fragilidade filosófica, literária e histórica de Brás Cubas. Mas não é isso que acontece.

Desde a advertência ao leitor, com as referências a Stendhal, Sterne e Maistre, o romance está repleto de manifestações de erudição que aparentemente são de responsabilidade do narrador. De tão repetidas, de tão insistentes, de tão incisivas, não seria possível tomar essas referências filosóficas, históricas e literárias apenas como “uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação”. Há mais que isso nessas experiências dialógicas.

As referências literárias que aparecem são as mais variadas:

- a Shakespeare⁶⁹ em “Óbito do autor”:

(...) foi assim que me encaminhei para o undiscovery country de Hamlet, sem as ânsias nem dúvidas do moço príncipe (...) (MP, cap. I, p. 24);

- a Molière em “Razão contra sandice”⁷⁰:

*Já o leitor compreendeu que era a Razão que voltava à casa, e convidava a Sandice a sair, clamando, e com melhor jus, as palavras de Tartufo*⁷¹:

La maison est à moi, c’est à vous d’en sortir (MP, cap. VIII, p. 40);

- a Virgílio em “O autor hesita”:

⁶⁹ Shakespeare também está presente no capítulo “Suprimido” (“A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e a retardar os sexos, ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las, e conseqüentemente faz andar a civilização. Abençoado uso que nos deu *Otelo* e os paquetes transatlânticos” [MP, cap. XCVIII, p. 172]) e “Sem remorsos” (“Se possuísse os aparelhos próprios, incluía neste livro uma página de química, porque havia de decompor o remorso até os mais simples elementos, com o fim de saber de um modo positivo e concludente, por que razão (...) *lady Macbeth* passeia à volta da sala a sua mancha de sangue” [MP, cap. CXXIX, p. 203]).

⁷⁰ Uma outra referência à literatura francesa se dá no título do capítulo V (“Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”), que traz versos de Corneille, extraídos de *Le Cid*.

⁷¹ Tartufo reaparece no capítulo “Suprimido”: “Realmente, não sei como lhes diga que não me senti mal, ao pé da moça, trajando garridamente um vestido fino, um vestido que me dava cócegas de Tartufo” (MP, cap. XCVIII, p. 172).

Eu deixava-me estar ao canto da mesa, a escrever desvairadamente num pedaço de papel, com uma ponta de lápis; traçava uma palavra, uma frase, um verso, um nariz, um triângulo, e repetia-o muitas vezes, sem ordem, ao caso, assim:

arma uirumque cano (...)

(MP, cap. XXVI, p. 80);

- a Dante em “Destino”:

Sim, senhor, amávamos. Agora, que todas as leis sociais no-lo impediam, agora é que nos amávamos deveras. Achávamo-nos jungidos um ao outro, como as duas almas que o poeta encontrou no Purgatório:

Di pari, come buoi, che vanno a giogo⁷² (MP, cap. LVII, p. 120).

Ao lado dessas múltiplas referências literárias, das quais demos apenas quatro exemplos, é possível perceber o uso repetido de estrangeirismos, quase sempre acompanhando essas citações. Usa-se o inglês para citar Hamlet, o francês para Corneille e Molière, o italiano para Dante. Além disso, há outros casos de galicismos (“*calembour*” [MP, cap. III, p. 26], “*toilette*” [MP, cap. LXIII, p. 130] e “*l’ange*” e “*la bête*” [MP, cap. XCIX, p. 173]) e latinismos (“*Te-Deum*” [MP, cap. XII, p. 48], “*compelle intrare*” [MP, cap. XIII, p. 54], “*In hoc signo vinces*” [MP, cap. LIX, p. 125], “*Et cætera*” [MP, cap. LXXXIII, p. 155], “*Tempora mutantur*” [MP, cap. CXXXV, p. 208]).

É certo que essas expressões latinas até poderiam ser exemplos daquelas que Brás decorou para “as despesas da conversação”. Mas combinadas com todas as demais manifestações de erudição do romance, não parece que o narrador esteja demonstrando sua superficialidade intelectual. Ao contrário, parece que é o enunciador que está dando mostras de seu *éthos* a partir dessas referências sofisticadas.

Há mais dessas referências: à música erudita (“– Nada menos que um camarote. – Para a Candiani? – Para a Candiani” [MP, cap. LXIII, p. 130], “*Que voulez-vous, monseigneur*, – como dizia Fígaro, – *c’est la misère*” [MP, cap. XCI, p. 165] e “outros adotam o recurso de assobiar a *Norma*” [MP, cap. CIII, p. 177]), à filosofia (“Então

⁷² Dante já tinha sido referido no capítulo “Virgília casada”: “Um livro perdeu Francesca; cá foi a valsa que nos perdeu” (MP, cap. L, p. 111).

considerarei que as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar. Mortifica os pés, desgraçado, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro” [MP, cap. XXXVI, p. 93], “Como é que este capítulo escapou a Aristóteles?” [MP, cap. XLII, p. 101] e “como faz dar um grande passo adiante de Zenon e Sêneca, cujo estoicismo era um verdadeiro brinco de crianças ao pé de minha receita moral” [MP, cap. XCI, p. 165]) e à literatura oriental (“chispava de cima de um nariz, que era ao mesmo tempo o nariz de Bakbarah e o meu. Pobre namorado das *Mil e uma noites!*” [MP, cap. XVIII, p. 64] e “E assim reatamos o fio da aventura, como a sultana Scheherazade o do seus contos” [MP, cap. LXXXV, p. 157]).⁷³

Muitas vezes, referências históricas, mitológicas e literárias se misturam para figurativizar temas específicos dos quais o narrador está tratando. Isso ocorre

- em “A idéia fixa”:

A minha idéia, depois de tantas cabriolas, constituirá-se idéia fixa. Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa, antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a idéia fixa da unidade italiana que o matou. Verdade é que Bismarck não morreu; mas cumpre advertir que a natureza é uma grande caprichosa e a história uma eterna loureira. Por exemplo, Suetônio deu-nos um Cláudio, que era simplório, – ou “uma abóbora” como lhe chamou Sêneca, e um Tito, que mereceu ser as delícias de Roma. Veio modernamente um professor e achou meio de demonstrar que dos dous céares, o delicioso, o verdadeiro delicioso, foi o “abóbora” de Sêneca. E tu, madama Lucrécia, flor dos Bórgias, se um poeta te pintou como a Messalina católica, apareceu um Gregorovius incrédulo que te apagou muito essa qualidade, e, se não viste a lírio, também não ficaste a pântano. Eu, deixo-me entre o poeta e o sábio.

Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo (...)

(MP, cap. IV, p. 27);

⁷³ Algumas dessas citações foram extraídas de passagens em discurso direto conduzidas por atores da enunciado que não Brás Cubas. Elas são úteis para mostrar que uma dose de erudição faz parte do universo da maioria das personagens do romance, indício de que é o *éthos* do enunciador que projeta essa erudição para o enunciado (e isso pode se manifestar pela voz do narrador ou pela vez dos demais interlocutores).

- em “Marcela”:

Gastei trinta dias para ir do Rossio Grande ao coração de Marcela, não já cavalgando o corcel cego do desejo, mas o asno da paciência, a um tempo manhoso e teimoso. Que, em verdade, há dous meios de granjear o coração das mulheres: o violento, como o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda e a chuva de ouro de Dânae, três inventos do padre Zeus, que, por estarem fora de moda, aí ficam trocados no cavalo e no asno. Não direi as traças que urdi, nem as peitas, nem as alternativas de confiança e temor, nem as esperas baldadas, nem nenhuma outra dessas cousas preliminares. Afirmo-lhes que o asno foi digno do corcel, – um asno de Sancho, deveras filósofo (...) (MP, cap. XV, p. 57);

- em “Triste, mas curto”:

Conhecia a morte de oitiva; quando muito, tinha-a visto petrificada no rosto de algum cadáver, que acompanhei ao cemitério, ou trazia-lhe a idéia embrulhada nas amplificações da retórica dos professores de cousas antigas, – a morte aleivosa de César, a austera de Sócrates, a orgulhosa de Catão (MP, cap. XXIII, p. 75);

- em “A barretina”:

(...) demonstrei que não era indigno das cogitações de um homem de Estado; e citei Filopêmen, que ordenou a substituição dos broquéis de suas tropas (...). Sendo certo que um dos preceitos de Hipócrates era trazer a cabeça fresca, parecia cruel obrigar um cidadão, por simples consideração de uniforme, a arriscar a saúde e a vida, e conseqüentemente o futuro da família (MP, cap. CXXXVII, p. 209).

Para não nos estendermos demais com essas citações e alusões, fiquemos com um último grupo de exemplos para atestar a erudição cultural que o romance deixa

transparecer. Além das referências literárias, mitológicas, históricas, são muitos os momentos em que o narrador incorpora ao seu texto elementos do discurso religioso. É o que acontece

- em “Óbito do autor”:

Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo, diferença radical entre este livro e o Pentateuco (MP, cap. I, p. 23).

- em “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”:

Havia já dous anos que não nos víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fora, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. Recuou o sol, sacudi todas as misérias, e este punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada, pôde mais do que o tempo, que é o ministro da morte. Nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade.

Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caim (MP, cap. VI, p. 29-30).

- em “Formalidade”:

Eram seis damas de Constantinopla, – modernas, – em trajos de rua, cara tapada, não com um espesso pano que as cobrisse deveras, mas com um véu tenuíssimo, que simulava descobrir somente os olhos, e na realidade descobria a face inteira. E eu achei graça a essa esperteza da faceirice muçulmana, – que assim esconde o rosto, – mas não o esconde, e divulga a beleza. Aparentemente, nada há entre as damas turcas e o Damasceno; mas se tu és um espírito profundo e penetrante (e duvido muito que me negues isso), compreenderás que, tanto num como noutro caso, surge aí a orelha de uma rígida e meiga companheira do homem social...

Amável Formalidade, tu és, sim, o bordão da vida, o bálsamo dos corações, a medianeira entre os homens, o vínculo da terra e do céu; tu enxugas as lágrimas de um pai, tu captas a indulgência de um Profeta (...). Vive tu, amável Formalidade, para sossego do Damasceno e glória de Muhammed (MP, cap. CXXVII, p. 202).

Como dissemos, as referências de Brás Cubas são muitas: vão de Jó a Pangloss, de Átila a Buffon, de Vieira a Bossuet, de François Guizot a Ledru-Rollin; passam por Vespasiano, Helvetius, Klopstock, Pascal e Cromwell; não deixam de lado Gessler e o ministério Paraná, as cidades de Nicéia e Smirna, os imperadores Domiciano e Cleópatra.

Tamanha erudição pode sugerir duas coisas: ou Brás Cubas está sendo irônico quando reconhece sua superficialidade intelectual em “Curto, mas alegre” ou todas essas manifestações de erudição são menos responsabilidade do narrador do que do enunciador.

Preferimos a segunda hipótese. Essa constante referência a outros escritores, historiadores e filósofos, ao discurso religioso e à mitologia, à música e à literatura oriental parece ser um dos traços caracterizadores do *éthos* machadiano. *Memórias póstumas* apenas radicaliza a experiência dialógica, sob forma da heterogeneidade discursiva marcada no enunciado, mostrando que o romance é construído por um princípio polifônico. É verdade que muitas das citações do narrador estabelecem relações cúmplices com o discurso do romance, enquanto outras são polêmicas, mas não é isso que mais nos interessa; o que importa é perceber essa experiência dialógica e reconhecer a intertextualidade e a interdiscursividade como um elemento constitutivo do discurso.

A crítica literária especializada insiste em dizer que “Machado” recorria a citações em todos os seus textos, dos romances às crônicas, das críticas aos contos:

(...) Machado citou muito. Tinha nisso um de seus prazeres especiais. Gostava de fazer praça de amplos conhecimentos de literatura estrangeira, citando no original o que podia (...). Era esta uma das suas poucas vaidades. Cedia a um impulso irreprimível e transferia para o papel, ora uma passagem do *Coriolanus* ou do *Hamlet*, de Shakespeare, ora um pensamento de Pascal, ora um verso de Molière, de Corneille, de Racine, de Boileau, de André Chénier,

de Marceline Desbordes-Valmore, Lamartine, Hugo, Musset, etc. senão de Dante, de Shelley ou de Langfellow (Magalhães Júnior, 1971, p. 212).

Nem sempre essas citações eram perfeitas, embora o uso do discurso direto para veiculá-las sugerisse que elas fossem literais. Não são poucos os analistas da obra machadiana que reconhecem que

os textos de Machado citam freqüentemente outros autores, e (...) freqüentemente suas citações não correspondem aos textos citados (Rego, 1989, p. 112).

Esse tipo de citação imprecisa levou Magalhães Júnior a considerar “Machado” um “deturpador de citações” (1971, p. 212). Vejamos um exemplo extraído de *Memórias póstumas*. No capítulo “Razão contra sandice”, as palavras atribuídas a Tartufo (“*La maison est à moi, c’est à vous d’en sortir*” [MP, cap. VIII, p. 40]) simplesmente não existem. No texto original de Molière, na sétima cena do quarto ato, Tartufo, rebatendo uma afirmação de Orgon, diz:

*C’est à vous d’en sortir, vous qui parlez en maître:
La maison m’appartient, je le ferai connaître (...)*
(Molière, 2005, p. 99).

Magalhães Júnior interpreta esse “equívoco” da seguinte maneira:

Com o seu conhecimento seguro da língua francesa e a insegurança de sua memória, forjou Machado de Assis o falso alexandrino de Molière e o pôs em circulação sem que ninguém até aqui lhe assinalasse a façanha. Nem mesmo o seu tradutor francês, o General R. Chadebec de Lavalade, se advertiu dessa metamorfose dos versos do seu genial patricio (1971, p. 215).

Não nos cabe discutir os motivos desses enganos machadianos, principalmente usando para isso argumentos pouco científicos, como “a insegurança de sua memória”. O que mais interessa é analisar os efeitos produzidos por essas citações truncadas. Fazemos nossas as palavras de Rego:

Em nossa opinião, (...) a utilização de citações truncadas no texto de Machado não deve ser explicada pela qualidade da memória do autor, mas sim por uma prática literária associada à tradição luciânica. (...) tanto Luciano quanto Varrão, Sêneca, Erasmo, Burton e Sterne utilizavam-se sistematicamente de citações deturpadas, para efeitos literários. Como o próprio Machado de Assis o declarou em seu conto “Teoria do Medalhão”, trata-se da arte de “renovar o sabor de uma citação, intercalando-a numa frase nova, original e bela” (1989, p. 112).

Se a incorporação do discurso do outro é marca de polifonia, a incorporação de um presumível discurso do outro é marca mais evidente ainda desse procedimento discursivo. Essas citações truncadas são típicas da sátira menipéia, que prefere a incerteza à certeza, o riso à verdade, o inacabamento ao encerramento, que “não edifica nem destrói, não inflama nem regela” e que é “mais do que passatempo e menos do que apostolado” (MP, cap. IV, p. 28).

Dessa forma, a erudição do romance, a despeito das citações intertextuais imprecisas, ajuda a definir o *éthos* machadiano, que, aliás, estende-se para seus demais romances. Trata-se de uma comprovação de que Brás, ao assumir sua superficialidade intelectual em “Curto, mas alegre”, não está sendo irônico, e sim sincero, já que toda a erudição literária, histórica, filosófica e religiosa que o discurso manifesta não é da responsabilidade do narrador, e sim do enunciador; ela nasce da enunciação de 1º grau, e não da de 2º.

No primeiro capítulo, comentamos a tese defendida por Lins (1982) de que *São Bernardo* apresenta um grande defeito: “a inverossimilhança de Paulo Honório como narrador”, uma vez que ele é “um personagem primário, rústico, grosseiro, ordinário”, que seria, portanto, incapaz de produzir uma “novela de tanta densidade psicológica, elaborada com tantos requintes de arte literária” e de ter “a vida interior que lhe atribui o romancista” (p. 147). Se aceitássemos esse pressuposto teórico – de que o discurso precisa apresentar um estilo compatível com a formação intelectual do ator do enunciado que conduz a narrativa –, concluiríamos que *Memórias póstumas* é muito mais inverossímil do que *São Bernardo*, já que Brás Cubas não poderia fazer nem um quinto das referências intertextuais e interdiscursivas que faz. Acontece que essas referências, quando se analisa a totalidade dos romances de um escritor, são menos

responsabilidade do narrador de cada texto do que do ator da enunciação pressuposto por essa totalidade. O que parece ter escapado a Lins é que os “requintes de arte literária” e a riqueza da “vida interior” das personagens em “Graciliano” não dependem dos traços característicos de Paulo Honório como ator do enunciado, mas que definem um *éthos*, um estilo, uma maneira de narrar presente também em *Caetés*, *Angústia* ou *Vidas secas*. Da mesma forma, o efeito de inacabamento, as constantes referências eruditas, a postura sério-cômica não é uma característica apenas de Brás Cubas, mas também de Bentinho, do Conselheiro Aires e do narrador de *Quincas Borba*⁷⁴ e dos primeiros romances machadianos.

Todas as questões levantadas neste item apontam para a mesma direção: a construção de um narrador-personagem com traços de onisciência, o observador sincretizado com um defunto, o ator da enunciação que satiriza o ator do enunciado, as citações truncadas, a erudição do enunciador em contraste com a superficialidade intelectual do narrador, tudo isso remete ao primeiro nível enunciativo e, portanto, à construção do *éthos* machadiano.

Daí que não seja inverossímil que o narrador chegue a recorrer ao discurso indireto livre no romance, incorporando ao seu o discurso do outro. Isso se dá, por exemplo, no capítulo “A reconciliação”, quando Sabina e Cotrim condenam Brás por este estar disposto a aceitar o convite de Lobo Neves para ser seu secretário de governo numa província do norte do país:

Sabina olhou para o Cotrim, o Cotrim para Sabina; ambos concordaram que estas idéias não tinham senso comum. Que diacho podia achar eu no norte? Pois não era na corte, em plena corte, que devia continuar a luzir, a meter num chinelo os rapazes do tempo? (MP, cap. LXXXI, p. 152).

As duas interrogações, em indireto livre, podem ser atribuídas tanto a Sabina quanto a Cotrim, pois ambos condenavam a viagem de Brás. Logo em seguida, percebe-se que provavelmente era o cunhado quem reprovava mais enfaticamente a conduta do narrador:

⁷⁴ Como veremos no capítulo seguinte.

Que, na verdade, nenhum havia que se me comparasse; ele, Cotrim, acompanhava-me de longe, e, não obstante uma briga ridícula, teve sempre interesse, orgulho, vaidade nos meus triunfos. Ouvia o que se dizia a meu respeito, nas ruas e nas salas; era um concerto de louvores e admirações. E deixa-se isso para ir passar alguns meses na província, sem necessidade, sem motivo sério? (MP, cap. LXXXI, p. 152).

A manipulação por sedução que Cotrim tenta empreender termina, outra vez, com uma frase interrogativa em indireto livre, por meio da qual o narrador traz para seu discurso a palavra do outro, explicitando as relações dialógicas sobre as quais o enunciado se constrói.

Outros casos de emprego do indireto livre estão no capítulo “A visita”, quando o narrador, ao reproduzir a fala de D. Eusébia, passa do indireto ao indireto livre, o que é reforçado pelas reticências, e volta ao indireto:

D. Eusébia começou a falar de minha mãe, com muitas saudades, com tantas saudades, que me cativou logo, posto me entristecesse. Ela percebeu-o nos meus olhos, e torceu a rédea à conversação; pediu-me que lhe contasse a viagem, os estudos, os namoros... Sim, os namoros também; confessou-me que era uma velha patusca (MP, cap. XXIX, p. 84);

e no capítulo “O bibliomâno”, em que uma frase exclamativa é repetida no último parágrafo para reproduzir um pensamento de um fictício colecionador de livros raros:

Fecha o livro, mira-o, remira-o, chega-se à janela e mostra-o ao sol. Um exemplar único! Nesse momento passa-lhe por baixo da janela um César ou um Cromwell, a caminho do poder. Ele dá de ombros, fecha a janela, estira-se na rede e folheia o livro devagar, com amor, aos goles... Um exemplar único! (MP, cap. LXXII, p. 141)

Também há discurso indireto livre no capítulo “Um Cubas!”, quando o pai de Brás fica sabendo que Virgília trocou seu filho por Lobo Neves:

Meu pai ficou atônito com o desenlace, e quer-me parecer que não morreu de outra coisa. Eram tantos os castelos que engenhara, tantos e tantíssimos os sonhos, que não podia vê-los assim esboroados, sem padecer de um forte abalo no organismo. Um Cubas! um galho da árvore ilustre dos Cubas! E dizia isto com tal convicção, que eu, já informado da nossa tanoaria, esqueci um instante a volúvel dama, para só contemplar aquele fenômeno, não raro, mas curioso: uma imaginação graduada em consciência (MP, cap. XLIV, p. 102).

O discurso indireto livre é muito mais comum nos casos de onisciência, de focalização total. Não é esperado que narradores-protagonistas, comprometidos com a focalização parcial interna fixa, recorram a esse expediente, no momento de veicular a discurso do outro. Mas note-se que Brás o faz para traduzir a tristeza e a surpresa de seu pai, quando este descobre de Virgília abriu mão de casar com “Um Cubas!”, como se isso fosse grande absurdo. Parece que Bento acredita na história que ele mesmo inventou sobre a história da família Cubas em “Genealogia”:

O fundador da minha família foi um certo Damião Cubas, que floresceu na primeira metade do século XVIII. Era tanoeiro de ofício, natural do Rio de Janeiro, onde teria morrido na penúria e na obscuridade, se somente exercesse a tanoaria. Mas não; fez-se lavrador, plantou, colheu, permutou o seu produto por boas e honradas patacas, até que morreu, deixando grosso cabedal a um filho, o licenciado Luís Cubas. Neste rapaz é que verdadeiramente começa a série dos meus avós – dos avós que a minha família sempre confessou –, porque o Damião Cubas era afinal de contas um tanoeiro, e talvez mau tanoeiro, ao passo que o Luís Cubas estudou em Coimbra, primou no Estado, e foi um dos amigos particulares do vice-rei conde da Cunha.

Como este apelido de Cubas lhe cheirasse excessivamente à tanoaria, alegava meu pai, bisneto de Damião, que o dito apelido fora dado a um cavaleiro, herói das jornadas da África, em prêmio da façanha que praticou, arrebatando trezentas cubas aos mouros. Meu pai era homem de imaginação; escapou à tanoaria nas asas de um calembour (MP, cap. III, p. 26).

Brás conhece a verdadeira genealogia de sua família. Por isso, quando ele mostra certo escárnio quando o pai fala sobre o “galho da árvore ilustre dos Cubas”. O uso do discurso indireto livre, ao mimetizar o espanto paterno, incorporando-o ao seu discurso, é mais um elemento dialógico do romance, pois há indícios bastantes para concluir que o narrador não compartilha essa surpresa com o pai; ao contrário, ele satiriza a crença de quem “escapou à tanoaria nas asas de um *calembour*”...

8. Formulações teóricas de Brás: entre a ciência e a zombaria

Brás Cubas estiliza seu egoísmo visceral e as suas veleidades de glória, ora como traços seus, compreensíveis no contexto da sua biografia de menino rico e mimado, ora como atributos próprios do barro humano, tais como os vinha assinalando, fazia séculos, o moralismo pessimista ou simplesmente cético.

(Alfredo Bosi, *Machado de Assis*)

No item anterior, propusemos que o narrador manifesta toda a erudição literária e histórica do enunciador, por meio de citações intertextuais e referências interdiscursivas que passam a ser elementos constitutivos do discurso romanescos.

De modo semelhante, o narrador também veicula, ao longo do romance, uma série de “teorias” que possuem reflexos sobre a construção discursiva.

Veja-se um exemplo do capítulo “A idéia fixa”:

A minha idéia, depois de tantas cabriolas, constituir-se-ia idéia fixa. Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa, antes um argueiro, antes uma trave no olho (MP, cap. IV, p. 27).

A figura da cabriola leva à primeira formulação teórica de Brás, presente no capítulo “O emplasto”:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te (MP, cap. II, p. 25).

Essa “idéia” é o “*Emplasto Brás Cubas*”, que, no final das contas, é a *causa mortis* do narrador. O surgimento dessa idéia parte de uma figura: a do trapézio que o

narrador tinha no cérebro. Pendurada, ela “entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim”. Brás se sente, nestes dois capítulos, refém dessas idéias fixas, desse trapézio⁷⁵. Isso ocorre também no capítulo “Do trapézio e outras coisas”, quando, desesperado para reconquistar Marcela, Brás resolve gastar com a cortesã mais um pouco da fortuna de sua família:

Enfim, tive uma idéia salvadora... Ah! trapézio dos meus pecados, trapézio das concepções abstrusas! A idéia salvadora trabalhou nele, como a do emplasto (capítulo II). Era nada menos que fasciná-la, fasciná-la muito, deslumbrá-la, arrastá-la; lembrou-me pedir-lhe por um meio mais concreto do que a súplica. Não medi as conseqüências; fui à Rua dos Ourives, comprei a melhor jóia da cidade, três diamantes grandes, encastoados num pente de marfim; corri à casa de Marcela (MP, cap. XVII, p. 62-63).

O trapézio, onde se penduram as idéias fixas e as atitudes inconseqüentes de Brás, figurativiza o tema da volubilidade, da leviandade, da insensatez, da impulsividade. É o que ocorre também com as “cabriolas”, que reaparecem no capítulo “Um encontro”:

– Por que não serei eu ministro?

Esta idéia, rútila e grande, – trajada ao bizarro, como diria o padre Bernardes, – esta idéia começou uma vertigem de cabriolas e eu deixei-me estar com os olhos nela, a achar-lhe graça (MP, cap. LIX, p. 123).

Quando o narrador, insistentemente, emprega essas figuras parece que ele justifica não só suas atitudes como ator do enunciado, mas também como ator da enunciação, pois o tal “trapézio” pode ser associado também ao estilo digressivo das *Memórias póstumas*. Retomemos “O senão do livro”:

⁷⁵ Essa figura também aparece no capítulo “A propósito de botas”: “Mortifica os pés, desgraçado, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro. Enquanto esta idéia me trabalhava no famoso trapézio (...)” (MP, cap. XXXVI, p. 93).

(...) este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem... (MP, cap. LXXI, p. 140).

O estilo ébrio, ziguezagueante, repleto de digressões casa bem com a figura do trapézio. Por meio dessa formulação teórica, o romance ora justifica as ações dos atores, ora representa o próprio estilo enunciativo.

Muitas outras figuras que aparecem nas *Memórias póstumas* ganham esse estatuto de formulação teórica, e, embora não sejam sérias, o narrador as apresenta como sendo uma mistura de doutrina moral e observação da realidade.

É o caso da figura da “ponta do nariz”. A primeira referência a esta figura se dá no capítulo “O recluso”, no momento em que Brás reflete sobre a situação de ter perdido Virgília para Lobo Neves:

Quando me lembrava do Lobo Neves, que já era deputado, e de Virgília, futura marquesa, perguntava a mim mesmo porque não seria melhor deputado e melhor marquês do que o Lobo Neves, – eu, que valia mais, muito mais do que ele, – e dizia isto a olhar para a ponta do nariz... (MP, cap. XLVII, p. 107).

No capítulo seguinte, “Um primo de Virgília”, o narrador se mostra extremamente competitivo e egoísta, pois Luís Dutra precisava apenas de palavras de apoio para continuar a escrever versos. Brás não lhas dava:

Minha intenção era fazê-lo duvidar de si mesmo, desanimá-lo, eliminá-lo. E tudo isto a olhar para a ponta do nariz... (MP, cap. XLVIII, p. 108).

Finalmente, no já referido “A ponta do nariz”, o narrador explicita o sentido dessa figura, que havia sido sugerido nos capítulos anteriores. Num primeiro momento, Brás apresenta essa nova teoria como um achado intelectual:

A explicação do doutor Pangloss é que o nariz foi criado para uso dos óculos, – e tal explicação confesso que até certo tempo me pareceu

definitiva; mas veio em dia, em que, estando a ruminar esse e outro pontos obscuros de filosofia, atinei com a única, verdadeira e definitiva explicação (MP, cap. XLIX , p. 108-109).

Nessa digressão que se inicia, o narrador comenta que o faquir, enquanto medita, costuma olhar a ponta do nariz num processo de ascese. Eis como Brás analisa este fenômeno:

Essa sublimação do ser pela ponta do nariz é o fenômeno mais excelso do espírito, e a faculdade de a obter não pertence ao faquir somente: é universal. Cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz, para o fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades. Se os narizes se contemplassem exclusivamente uns aos outros, o gênero humano não chegaria a durar dois séculos: extinguiu-se com as primeiras tribos (MP, cap. XLIX, p. 109).

A ponta do nariz figurativiza o egoísmo humano, que se manifesta tanto mais nos momento de competição entre os homens. O narrador então narra história da disputa por clientes entre dois chapeleiros, para que se tenha uma idéia ainda mais clara da importância filosófica da ponta do nariz:

Um chapeleiro passa por uma loja de chapéus; é a loja de um rival, que a abriu há dois anos; tinha então duas portas, hoje tem quatro; promete ter seis e oito. Nas vidraças ostentam-se os chapéus do rival; pelas portas entram os fregueses do rival; o chapeleiro compara aquela loja com a sua, que é mais antiga e tem só duas portas, e aqueles chapéus com os seus, menos buscados, ainda quer de igual preço. Mortifica-se naturalmente; mas vai andando, concentrado, com os olhos para baixo ou para a frente, a indagar as causas da prosperidade do outro e do seu próprio atraso, quando ele chapeleiro é muito melhor chapeleiro do que o outro chapeleiro... Nesse instante é que os olhos se fixam na ponta do nariz (MP, cap. XLIX, p. 109).

A disputa por chapéus não deixa de ser sarcástica, tão sarcástica quanto as batatas de Quincas Borba e Rubião. E a ponta do nariz, que figurativiza o tema do individualismo, da falta de solidariedade entre as pessoas, é mais uma maneira de Brás justificar seu “egoísmo visceral” – na expressão de Bosi (2002, p. 52) –, pois ele tinha se mostrado bastante competitivo em relação a Lobo Neves e a Luís Dutra.

Em muitos outros momentos do romance, o egoísmo do protagonista é patente: no caso amoroso com Eugênia, na relação com Dona Plácida, no primeiro reencontro com Quincas Borba, na postura com relação a Prudêncio ou ao almocreve. A teoria da “ponta do nariz” ajudaria a tornar esse egoísmo mais aceitável, mais natural, uma vez que, para Brás,

(...) há duas forças capitais: o amor, que multiplica a espécie, e o nariz, que a subordina ao indivíduo. Procriação, equilíbrio. (MP, cap. XLIX, p. 109).

Essa constatação não deve nada aos devaneios filosóficos do Humanitismo.

Outra formulação teórica, que serve para Brás justificar as próprias ações, é a teoria da “equivalência das janelas”. Ela surge no capítulo “É minha”, em que, após valsar com a já casada Virgília e perceber que a moça estava disposta a iniciar com ele um caso adúltero, Brás encontra uma moeda de ouro no chão e resolve restituí-la a quem a perdera, já que não poderia ser considerada dele uma moeda que ele “não herdara nem ganhara, mas somente achara na rua”. O narrador então envia o achado ao chefe de polícia, “rogando-lhe que, pelos meios a seu alcance, fizesse devolvê-lo ao verdadeiro dono”. A satisfação de ter praticado uma boa ação leva a mais uma figurativização filosófica do narrador:

Assim, eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma coisa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso (MP, cap. LI, p. 112).

A “janela fechada” é a relação proibida com Virgília; a janela aberta é a devolução da meia dobra ao dono. Uma compensa a outra, devido à equivalência das janelas. Nesse caso, não se trata de justificar o egoísmo ou a inconseqüência, mas sim de encontrar um modo, ainda que hipócrita, de ficar em paz com a própria consciência após um ato digno de reprovação. Assim, a capacidade do narrador em formular teorias serve para que ele procure justificar, por um raciocínio pseudocientífico, todas as suas atitudes, principalmente aquelas que seriam rechaçadas de acordo com os valores institucionalizados.

Para que o narratário entenda bem o que significa “a lei da equivalência das janelas”, o narrador afirma, no final do capítulo “É minha”, que vai contar um caso de “um embrulho misterioso”. É o assunto de um capítulo homônimo, em que Brás encontra na rua um pacote com “nada menos de cinco contos de réis”. Lembrando o capítulo da moedinha de ouro e a postura do protagonista ao encontrá-la, era de esperar que ele procurasse devolver o embrulho ao verdadeiro dono. Mas o narrador muda os próprios argumentos ao sabor das conveniências pessoais:

(...) não era crime achar dinheiro, era uma felicidade, um bom acaso, era talvez um lance da Providência. Não podia ser outra cousa. Não se perdem cinco contos, como se perde um lenço de tabaco. Cinco contos levam-se com trinta mil sentidos, apalpam-se a miúdo, não se lhes tiram os olhos de cima, nem as mãos, nem o pensamento, e para se perderem assim totalmente, numa praia, é necessário que... Crime é que não podia ser o achado; nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o caráter de um homem. Era um achado, um acerto feliz, como a sorte grande, como as apostas de cavalos, como os ganhos de um jogo honesto e até direi que minha felicidade era merecida, porque eu não me sentia mau, nem indigno dos benefícios da Providência (MP, cap. LII, p. 115).

Os mesmos argumentos empregados para que o narrador não ficasse com uma moedinha de pequeno valor achada na rua não são têm validade agora, quando ele encontra uma grande soma em dinheiro. O que significa que não importa que tipo de atitudes benévolas ou malévolas se tenham tomado, pois, pela lei da equivalência das

janelas, todas são do mesmo quilate e, portanto, compensam-se umas às outras. Assim, devolver uma meia dobra ao verdadeiro dono equivaleria a ficar com cinco contos de réis alheios: é um modo de “arejar continuamente a consciência”.

Esse raciocínio é convocado para fundamentar várias outras ações e vários outros pensamentos durante o romance. No capítulo “Um projeto”, tem-se mais uma aplicação da “lei da equivalência das janelas”, logo após Brás Cubas reencontrar Quincas Borba, que se havia tornado morador de rua:

Não era impossível encontrá-lo noutra ocasião; prometi a mim mesmo lá voltar. A necessidade de o regenerar, de o trazer ao trabalho e ao respeito de sua pessoa, enchia-me o coração; eu começava a sentir um bem-estar, uma elevação, uma admiração de mim próprio... (MP, cap. LXI, p. 127).

Essa sensação pode ser vista como uma maneira de arejar a consciência, já que, no capítulo “Um encontro”, os pensamentos de Brás em relação ao amigo de infância não tinham sido os mais nobres:

Tirei a carteira, escolhi uma nota de cinco mil-réis, – a menos limpa, – e dei-lha. Ele recebeu-a com os olhos cintilantes de cobiça. Levantou a nota ao ar, e agitou-a, entusiasmado.

– In hoc signo vinces! Bradou.

E depois beijou-a, com muitos ademanes de ternura, e tão ruidosa expansão, que me produziu um sentimento misto de nojo e lástima (MP, cap. LIX, p. 125).

No capítulo “O estrume”, a importância da “lei da equivalência das janelas” fica ainda mais evidente. Falando sobre Dona Plácida, que tomava conta da casinha da Gamboa para intermediar, inicialmente a contragosto, os encontros de Brás e Virgília, o narrador encontra uma explicação para não se sentir culpado por ter feito a velha senhora religiosa tornar-se medianeira:

(...) aleguei que a velhice de D. Plácida estava agora ao abrigo da mendicidade: era uma compensação. Se não fossem os meus amores,

provavelmente D. Plácida acabaria como tantas outras criaturas humanas; donde se poderia deduzir que o vício é muitas vezes o estrume da virtude. O que não impede que a virtude seja uma flor cheirosa e sã (MP, cap. LXXVI, p. 145).

O “vício” como “estrume da virtude”, variação figurativa da equivalência das janelas, é outra reflexão de Brás para dar crédito a ações que possam parecer desabonadoras à sua conduta. E de tal modo existe essa preocupação constante do narrador em fazer essas justificativas que há um capítulo intitulado “Equivalência das janelas”. Trata-se de um momento em que Lobo Neves surpreendentemente aparece na casinha da Gamboa. Brás então se esconde e Virgília vai embora com o marido:

D. Plácida fechou a porta e caiu numa cadeira. Eu deixei imediatamente a alcova, e dei dois passos para sair à rua, com o fim de arrancar Virgília ao marido; foi o que disse, e em bem que o disse, porque D. Plácida deteve-me por um braço. Tempo houve em que cheguei a supor que não dissera aquilo senão para que ela me detivesse; mas a simples reflexão basta para mostrar que, depois dos dez minutos da alcova, o gesto mais genuíno e cordial não podia ser senão esse. E isto por aquela famosa lei da equivalência das janelas, que eu tive a satisfação de descobrir e formular, no capítulo LI. Era preciso arejar a consciência. A alcova foi uma janela fechada; eu abri outra com o gesto de sair, e respirei (MP, cap. CV, p. 180).

Outra formulação teórica de Brás é a das edições humanas. A primeira referência a ela se dá em “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”:

Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humanas (MP, cap. VI, p. 30).

No capítulo “Virgília”, a tal teoria é formulada:

Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que

corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes (MP, cap. XXVII, p. 82).

A “teoria das edições humanas” é usada por Brás para explicar suas mudanças de comportamento e de crenças durante a narrativa. No capítulo “A quarta edição”, ele retoma essa teoria tanto para justificar essas constantes alterações de conduta quanto para reiterar sua superficialidade e sua volubilidade:

Lembra-vos ainda da minha teoria das edições humanas? Pois sabeí que, naquele tempo, estava eu na quarta edição, revista e emendada, mas ainda inçada de descuidos e barbarismos; defeito que, aliás, achava alguma compensação no tipo, que era elegante, e na encadernação, que era luxuosa (MP, cap. XXXVIII, p. 95).

No capítulo “Volta ao Rio”, o tema da superficialidade já havia sido sugerido por uma figura do universo editorial:

Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, como grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões; e não somos um público in-folio, mas in-12, pouco texto, larga margem, tipo elegante, corte dourado e vinhetas... principalmente vinhetas... (MP, cap. XXII, p. 72).

Nos itens seguintes, falaremos de outras formulações teóricas de Brás Cubas. O que mais importa aqui, no processo de mapear a enunciação do romance, é notar que as “teorias” no narrador, independentemente de serem mais científicas ou mais zombeteiras, vão explicando as ações tanto dos atores do enunciado quanto do ator da enunciação. Trata-se de um procedimento que guarda semelhança com a metaenunciação, uma vez que essas teorias sugerem uma “enunciação desdobrada por seu próprio reflexo” (Authier-Revuz, 1998, p. 16). Da mesma forma que ocorre com a modalização autonímica, as teorizações do narrador são uma “prática” e uma “representação”, um “uso” e uma “menção”, pois o ato de enunciá-las acaba por ser uma maneira de analisar o enunciado.

Essa análise pode ser feita em dois níveis: em relação ao narrador, há momentos em que ele parece crer na validade de suas teorias e há outros em que sua postura é zombeteira; em relação ao enunciador, há sempre sarcasmo, pois essa atitude pseudo-teórica do narrador é sancionada negativamente, uma vez que ela só serviria para justificar as atitudes inconseqüentes e egoístas de Brás.

De qualquer modo, o que se percebe nas *Memórias póstumas* é o narrador-protagonista não se contenta em somente narrar a própria vida. A todo tempo, ele comenta sua narrativa, teoriza sobre suas atitudes, justifica-se por argumentos de autoridade, fazendo as vezes de enunciador. Com isso, o romance marca a dissensão semântica entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, pois não há convergência de vozes – entre enunciador e narrador – em relação às formulações teóricas de Brás. Temos aí um princípio polifônico do romance.

9. Volubilidade, superficialidade, vaidade, indiferença: a autópsia de Brás e de seus pares

Digamos então que no curso de sua afirmação a versatilidade do narrador faz pouco de todos os conteúdos e formas que aparecem nas Memórias, e os subordina, o que lhe proporciona uma espécie de fruição. Nesse sentido a volubilidade é (...) o princípio formal do livro.

(Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*)

Nas interpretações sociológicas que se fazem sobre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, existe a tradição de tomar o protagonista como um típico representante da mentalidade dominante entre as nossas elites imperais. Nesse sentido,

(...) o consumo acelerado e sumário de posturas, idéias, convicções, maneiras literárias, etc., logo abandonadas por outras, e portanto desqualificadas (Schwarz, 1998, p. 40),

caracterizaria a volubilidade de Brás Cubas e das nossas elites, cujo comportamento sempre pressuporia

(...) algum tipo de *desrespeito*, e uma complementar *satisfação de amor-próprio*, tornando onipresentes no universo narrativo as notas do *inadmissível* e da *afronta* (Schwarz, 1998, p. 40).

Essa tese, urdida a partir da análise dos aspectos sociais imbricados na obra machadiana, nasceu da observação de elementos textuais, embora Schwarz não os explicitasse.

Procuraremos neste item discutir quais são algumas das marcas no enunciado das *Memórias póstumas* que justificariam a idéia de que Brás é volúvel, não apenas socialmente, mas também enunciativamente.

Partindo inicialmente das definições do Houaiss, a segunda acepção do substantivo “volubilidade” é a que nos interessa:

2. Derivação: por extensão de sentido.

falta de constância ou de perseverança; inconstância, instabilidade, mutabilidade

Tomando a volubilidade como sinônimo de inconstância, de instabilidade, de impersistência e analisando-a conforme propuseram Greimas e Fontanille (1993, p. 85-87), encontramos nela uma disposição passageira e uma manifestação com episódios. Quanto à modalização, pode-se dizer que uma atitude volúvel se origina de um /querer/, que é não-durativo e está em oposição a um /não saber/ ou a um /não poder/. O sujeito *quer* fazer algo, mas sua “falta de constância ou de perseverança” o impede. Sua competência para /fazer/, portanto, é negada, enquanto a competência – de um observador exterior – para reconhecer as atitudes volúveis é reconhecida. Por isso, na volubilidade, é comum haver, no final das contas, um /não fazer/, pois o sujeito volúvel não consegue agir de acordo com o planejado, até porque seus propósitos nunca são plenamente estáveis.

São muitos os exemplos de que a conduta de Brás, como ator do enunciado, é volúvel, já que suas idéias fixas não devem ser levadas muito a sério⁷⁶. No capítulo “O menino é pai do homem”, vê-se que a inconstância é uma característica de seu comportamento desde a infância:

De manhã, antes do mingau, e de noite, antes da cama, pedia a Deus que me perdoasse, assim como eu perdoava aos meus devedores; mas entre a manhã e a noite fazia uma grande maldade, e meu pai, passado o alvoroço, deva-me pancadinhas na cara, e exclamava a rir: Ah! brejeiro! ah! brejeiro! (MP, cap. XI, p. 45).

Essas mudanças de crença são comuns ao longo da narrativa e, na fase adulta, Brás passa a justificá-las por meio de suas formulações teóricas, como acontece com a lei da equivalência das janelas. Longe de tomar essa volubilidade como algo negativo, o narrador vai apresentando suas reflexões oportunistas e mudando seus argumentos “ao sabor das circunstâncias e dos lugares”, procurando sempre validar suas ações e seus

⁷⁶ Até porque uma das idéias fixas de Brás é justamente, como deixa antever o capítulo IV do romance, “a volubilidade da história” (Rego, 1989, p. 174).

pensamentos de acordo com as conveniências momentâneas. Dessa forma, a volubilidade caracteriza Brás como ator do enunciado.

Como ator da enunciação, Brás também dá mostras de instabilidade, uma vez que o estilo ébrio, digressivo, em que fábula e trama se misturam com antecipações narrativas e *flashbacks* e em que o primeiro e o segundo nível enunciativo ora se afastam, ora se aproximam, consiste numa volubilidade enunciativa, muito adequada a uma obra que demonstra relação tão estreita com a tradição menipéia. Essa espécie de “trapézio” discursivo remete ao efeito de inacabamento, de inconclusividade das *Memórias póstumas*.

Mas voltando a Brás como ator do enunciado, sua volubilidade direciona nosso olhar para uma outra característica sua: a superficialidade.

Recorrendo outra vez ao *Houaiss*, a superficialidade pode ser entendida como

caráter do que é superficial [e] que não aprofunda os assuntos; que observa ligeiramente, por alto, sem meditar

O *Petit Robert* ainda acrescenta que a superficialidade engloba aquilo

que não é nem profundo nem essencial

A superficialidade está associada às modalidades epistêmicas, pois o sujeito superficial é o sujeito do /não saber/. Como a disposição da superficialidade é permanente e sua manifestação é contínua, as atitudes desse sujeito são previsíveis, visto que ele é incapaz de se aprofundar, de chegar ao essencial, de observar a realidade com mais fineza. Falta-lhe competência para tal.

No caso de Brás, a superficialidade é quase um corolário da volubilidade. Se ser volúvel é não possuir propósitos firmes durante a vida – e, mais do que isso, não fazer os esforços necessários para que esses propósitos se realizem –, essa inconstância levaria à superficialidade, pois não é possível haver observações finas e profundas sobre a realidade se não existe firmeza de crenças e atitudes.

São muitas as figuras discursivas que recobrem o tema da superficialidade. A começar pelo *Emplasto Brás Cubas*, um medicamento epidérmico que curaria a humanidade de problemas psicológicos. Outro momento em que Brás demonstra /não saber/ ser “profundo” e chegar ao “essencial” se dá quando ele se forma em Coimbra e

admite sua vontade de não assumir as responsabilidades de vida adulta. Eis uma passagem do capítulo “Bacharelo-me”:

(...) o diploma era uma carta de alforria; se me dava liberdade, dava-me responsabilidade. Guardei-o, deixei-o às margens do Mondego, e vim por ali afora assaz desconsolado, mas sentindo já uns ímpetos, uma curiosidade, um desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver, – de prolongar a Universidade pela vida adiante... (MP, cap. XX, p. 70).

O desejo “de prolongar a Universidade pela vida adiante” se casa bem com o tema da superficialidade, que perpassará o romance todo, pois, embora o narrador reconheça que, nos anos posteriores ao bacharelado, era “um fiel compêndio de trivialidade e presunção”, a verdade é que ele continua a sê-lo por toda a vida. Vejamos outro exemplo. Logo após Lobo Neves ter surpreendido Virgília na casinha da Gamboa, Brás Cubas recebe um bilhete da amante recomendando-lhe cautela. Então, no capítulo “O filósofo”, a partir de uma conversa com Quincas Borba, em que este lhe conta um pouco da sua vida, misturando a narrativa com reflexões humanitistas, Brás faz as seguintes reflexões:

Meu espírito, (permitam-me aqui uma comparação de criança) meu espírito era naquela ocasião uma espécie de peteca. A narração do Quincas Borba dava-lhe uma palmada, ele subia; quando ia cair, o bilhete de Virgília dava-lhe outra palmada, e ele era de novo arremessado aos ares; descia, e o episódio do Passeio Público recebia-o com outra palmada, igualmente rija e eficaz. Cuido que não nasci para situações complexas. Esse puxar e empuxar de cousas opostas, desequilibrava-me; tinha vontade de embrulhar o Quincas Borba, o Lobo Neves e o bilhete de Virgília na mesma filosofia, e mandá-los de presente a Aristóteles (MP, cap. CIX, p. 183).

A incompetência de Brás para lidar com as contradições da vida, de raciocinar dialeticamente demonstra sua superficialidade, que é reiterada em “O almoço”, quando ele admite estar com seus “quarenta e tantos anos, tão vadios e tão vazios” (MP, cap.

CXV, p. 188). O que não deixa de ser curioso é que essa assunção de volubilidade e superficialidade, em linhas gerais, não incomoda o narrador, que parece conviver perfeitamente com esses sentimentos. Um dos poucos momentos em que ele se perturba está no capítulo “Que explica o anterior”, quando Quincas Borba procura analisar por que Brás não se tornou ministro:

(...) Quincas Borba, por induções filosóficas que fez, achou que minha ambição não era a paixão verdadeira do poder, mas um capricho, um desejo de folgar. Na opinião dele, este sentimento, não sendo mais profundo que o outro, amofina muito mais, porque orça pelo amor que as mulheres têm às rendas e toucados. Um Cromwell ou um Bonaparte, acrescentava ele, por isso mesmo que os queima a paixão do poder, lá chegam à fina força ou pela escada da direita, ou pela da esquerda. Não era o meu sentimento; este, não tendo em si a mesma força, não tem a mesma certeza do resultado; e daí a maior aflição, o maior desencanto, a maior tristeza. O meu sentimento, segundo o Humanitismo...

– Vai para o diabo com teu Humanitismo, interrompi-o; estou farto de filosofias que não levam a cousa nenhuma (MP, cap. CXL, p. 212).

Note-se que a expressão “desejo de folgar” é muito semelhante ao “desejo de acotovelar os outros, de influir, de gozar, de viver”, empregado pelo próprio narrador no capítulo XX. Brás irrita-se por Quincas Borba ter-lhe mostrado a superficialidade que ele já reconhecia em “Bacharelo-me”, o que aparentemente é inexplicável. Acontece que, quando Brás vê sua carreira política ruir, ele percebe que sua falta de “paixão verdadeira do poder” e seu “capricho” o atrapalharam de veras. Além disso, o filósofo fala explicitamente sobre a falta de profundidade dos sentimentos de Brás e parece que essa explicitação é que ofende o narrador. Assim, não é a realidade que agasta o narrador, mas sua discursivização.

O que se percebe, observando essas passagens, é que a atribuição da superficialidade ao narrador é, na realidade, responsabilidade do enunciador, pois, embora em certas situações pareça que o narrador se orgulhe de seus caprichos, a superficialidade do narrador é objeto de reflexão crítica no romance, pois Brás chega a se ver como vítima do seu próprio “desejo de folgar”. É o enunciador que está no

comando dessa crítica. Para reforçar essa hipótese, vale a pena retomar que outras personagens do romance são caracterizadas pela superficialidade. É o caso de uma fala do pai de Brás em “Contanto que...”, em que se sugere que Brás deve evitar a obscuridade, guiando-se pelas opiniões alheias:

(...) não gastei dinheiro, cuidados, empenhos, para te não ver brilhar, como deves, e te convém, e a todos nós; é preciso continuar o nosso nome, continuá-lo e ilustrá-lo ainda mais. Olha, estou com sessenta anos, mas se fosse necessário começar vida nova, começava, sem hesitar um só minuto. Teme a obscuridade, Brás; foge do que é infimo. Olha que os homens valem por diferentes modos, e que o mais seguro de todos é valer pela opinião de outros homens. Não estragues as vantagens de tua posição, os teus meios... (MP, cap. XXVIII, p. 83);

e outra de Lobo Neves em “Confidência”, em que o marido de Virgília se mostra encantado com a teatralização da vida pública:

Sei o que lhe digo, replicou-me com tristeza. Não pode imaginar o que tenho passado. Entrei na política por gosto, por família, por ambição, e um pouco por vaidade. Já vê que reuni em mim só todos os motivos que levam o homem à vida pública; faltou-me só o interesse de outra natureza. Vira o teatro pelo lado da platéia; e, palavra, que era bonito! Soberbo cenário, vida, movimento e graça na representação (MP, cap. LVIII, p. 122).

Nos dois exemplos, há uma sugestão de superficialidade: no primeiro, Bento deixa transparecer que, para Brás brilhar, ele não precisa /ser/ alguma coisa, mas apenas /parecer/ diante “de outros homens”; no segundo, Lobo Neves reconhece que se interessa por tudo aquilo que é supérfluo (“Soberbo cenário, vida, movimento e graça na representação”) no universo da política.

Volubilidade e superficialidade andam juntas em *Memórias póstumas*. Com rigor, existem três sentimentos que se misturam na personalidade de Brás: a volubilidade (a falta de determinação do narrador), a superficialidade (sua tendência à trivialidade) e a ambição (sua “glória de mandar”, sua “vã cobiça”). O curioso é que a

combinação dessas três características explica um pouco os insucessos de Brás Cubas, afinal sua vaidade, seu desejo de ser reconhecido não era compatível com suas atitudes. Passemos então a comentar mais detidamente a vaidade de Brás.

Todas as quatro acepções de vaidade no *Houaiss* são úteis para as nossas reflexões. Vejamo-las:

1. qualidade do que é vão, vazio, firmado sobre aparência ilusória2. valorização que se atribui à própria aparência, ou quaisquer outras qualidades físicas ou intelectuais, fundamentada no desejo de que tais qualidades sejam reconhecidas ou admiradas pelos outros3. avaliação muito lisonjeira que alguém tem de si mesmo; fatuidade, imodéstia, presunção, vanidade4. coisa insignificante, futilidade; vanidade

Para analisar a vaidade, é preciso recorrer às modalidades veridictórias, pois o sujeito vaidoso se preocupa mais com o /parecer/ do que com o /ser/. Dessa forma, ele quer /parecer/ alguma coisa, para que seu comportamento seja sancionado positivamente. A disposição da vaidade é permanente e sua manifestação é contínua, já que há uma predisposição constante do sujeito para obter reconhecimento alheio e o sujeito mostra isso a todo momento. A competência do sujeito vaidoso que o leva ao /fazer/ é muito variada: haverá aqueles que conseguirão fazer com que todos acreditem na “aparência ilusória” veiculada e haverá outros não tão hábeis assim. Por fim, um observador externo tem uma competência reconhecida para presumir as atitudes do sujeito vaidoso, o que o torna tão previsível quanto o volúvel e o superficial.

Já dissemos que o *Emplasto Brás Cubas* é figurativização da superficialidade do narrador. Mas, além disso, ele é a primeira referência mais explícita à vaidade de Brás. Ao analisar os motivos que o levaram a dedicar-se ao invento farmacológico, ele afirma no capítulo “O emplasto”:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrima. Talvez os modestos

me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de reconhecer os hábeis. Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: – amor de glória (MP, cap. II, p. 25).

A “sede de nomeada”, o “amor de glória” já tinham aparecido na juventude de Brás, quando ele se bacharela:

Um grande futuro! Enquanto esta palavra me batia no ouvido, devolvia eu os olhos, ao longe, no horizonte misterioso e vago. Uma idéia expelia outra, a ambição desmontava Marcela. Grande futuro? Talvez naturalista, literato, arqueólogo, banqueiro, político, ou até bispo, – bispo que fosse, – uma vez que fosse um cargo, uma preeminência, uma grande reputação, uma posição superior. (...) Cá me vou às fadigas e à glória (...) (MP, cap. XX, p. 70).

As mesmas expressões do capítulo II se fundem em “Contanto que...”:

(...) e a flor da hipocondria recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada mórbida, – o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas (MP, cap. XXVIII, p. 84).

Esse “amor da nomeada” é outro nome para a vaidade, para a imodéstia, para a fatuidade, para a futilidade, que, aliás, atinge não só Brás, mas também os demais atores do enunciado, principalmente Lobo Neves. É o caso da passagem a seguir, do capítulo “Confidência”:

Lobo Neves, a princípio, metia-me grandes sustos. Pura ilusão! Como adorasse a mulher, não se vexava de mo dizer muitas vezes (...). E a confiança não parava aí. De fresta que era, chegou a porta escancarada. Um dia confessou-me que trazia uma triste carcoma na existência; faltava-lhe a glória pública (MP, cap. LVIII, p. 121-122).

A Brás Cubas lhe faltava a mesma “glória pública”:

Ao demais, eu galgara os quarenta anos, e não era nada, nem simples eleitor de paróquia. Urgia fazer alguma coisa, ainda por amor de Virgília, que havia de ufanar-se quando visse luzir meu nome... (MP, cap. XCIX, p. 173).

A idéia de fazer “luzir” o próprio nome reaparece em outro momento da narrativa:

A terceira força que me chamava ao bulício era o gosto de luzir (...)
(MP, cap. CXVIII, p. 193).

No último capítulo do romance, o narrador reconhece que não luziu em vida, que não teve “glória pública”, que não se regozijou com o “amor da nomeada”. Quem poderia dar vazão à sua vaidade era o emplasto, mas não houve tempo para isso:

Divino emplasto, tu me darias o primeiro lugar entre os homens, acima da ciência e da riqueza, porque eras a genuína e direta inspiração do céu (MP, cap. CLX, p. 230).

Da mesma forma que a vaidade é quase uma decorrência da superficialidade e da volubilidade, a inveja muitas vezes se origina de um ímpeto vaidoso. Principalmente no caso de Brás Cubas, que sempre se mostrou tão egoísta e competitivo.

De todas as personagens do romance, aquela com quem o narrador mantém mais intensamente uma disputa, ainda que velada, é Lobo Neves. Ambos eram movidos por “sede de nomeada”, por “amor de glória”, pelo desejo por uma “posição superior” e lutaram com afínco por uma vaga na câmara, por um lugar no ministério e por Virgília. Por isso, não é estranha a confissão de Brás no capítulo “Rotação e translação”:

No momento em que eu terminava o meu movimento de rotação, concluía Lobo Neves o seu movimento de translação. Morria com o pé na escada ministerial. Correu ao menos durante algumas semanas, que ele ia ser ministro; e pois que o boato me encheu de muita irritação e

inveja, não é impossível que a notícia da morte me deixasse alguma tranquilidade, alívio, e um ou dous minutos de prazer. Prazer é muito, mas é verdade; juro aos séculos que é a pura verdade (MP, cap. CL, p. 222-223).

Todos os exemplos dados neste item acabam por aludir à volubilidade, à superficialidade e à vaidade do narrador e de outros atores do enunciado, pois estes apresentam as mesmas características de Brás, como ocorre, por exemplo, com Lobo Neves e Bento Cubas.

Ainda há um outro caso de vaidade cujas implicações ajudarão a compreender o modo como as personagens do romance se relacionam. Vejamos. Quando Nhã-loló morre, “por ocasião da primeira entrada da febre amarela”, Brás comenta a desolação de Damasceno, primeiro porque a filha havia morrido e segundo porque muitos convidados não foram ao enterro:

(...) dizia que a dor grande com que Deus o castigara fora ainda aumentada com a que lhe infligiram os homens. Não me disse mais nada. Três semanas depois tornou ao assunto, e então confessou-me que, no meio do desastre irreparável, quisera ter a consolação da presença dos amigos. Doze pessoas apenas, e três quartas partes amigos do Cotrim, acompanharam à cova o cadáver de sua querida filha. E ele fizera expedir oitenta convites. Ponderei-lhe que as perdas eram tão gerais que bem se podia desculpar essa desatenção aparente. Damasceno abanava a cabeça de um modo incrédulo e triste.

– Qual! gemia ele, desampararam-me.

Cotrim, que estava presente:

– Vieram os que deveras se interessam por você e por nós. Os oitenta viriam por formalidade, falariam da inércia do governo, das panacéias dos boticários, do preço das casas, ou uns dos outros...

Damasceno ouviu calado, abanou outra vez a cabeça, e suspirou:

– Mas viessem! (MP, cap. CXXVI, p. 201).

A comparação da tristeza da perda da filha com a da ausência de certas pessoas ao enterro da menina já é, por si só, indício de superficialidade e vaidade excessivas. Cenas como essa levam à crença de que a preocupação com as aparências é uma tônica no romance, chegando ao paroxismo. Ao analisar as reações de Damasceno, o narrador recorre a uma digressão narrativa:

(...) o homem vulgar que ouvisse a última palavra do Damasceno, não se lembraria dela, quando, tempos depois, houvesse de olhar para uma gravura representando seis damas turcas. Pois eu lembrei-me. Eram seis damas de Constantinopla, – modernas, – em trajos de rua, cara tapada, não com um espesso pano que as cobrisse deveras, mas com um véu tenuíssimo, que simulava descobrir somente os olhos, e na realidade descobria a face inteira. E eu achei graça a essa esperteza da faceirice muçulmana, – que assim esconde o rosto, – mas não o esconde, e divulga a beleza. Aparentemente, nada há entre as damas turcas e o Damasceno; mas se tu és um espírito profundo e penetrante (e duvido muito que me negues isso), compreenderás que, tanto num como noutro caso, surge aí a orelha de uma rígida e meiga companheira do homem social... (MP, cap. CXXVII, p. 202).

No início deste capítulo, Brás mostra acreditar que não é um “homem vulgar” durante um acesso de prepotência:

Grande cousa é haver recebido do céu uma partícula da sabedoria, o dom de achar as relações das cousas, a faculdade de as comparar e o talento de concluir! Eu tive essa distinção psíquica; eu a agradeço ainda agora do fundo do meu sepulcro (MP, cap. CXXVII, p. 202).

Após o auto-elogio da própria competência intelectual, Brás explica qual é a relação entre a tristeza de Damasceno e as damas de Constantinopla:

Amável Formalidade, tu és, sim, o bordão da vida, o bálsamo dos corações, a medianeira entre os homens, o vínculo da terra e do

céu; tu enxugas as lágrimas de um pai, tu captas a indulgência de um Profeta. Se a dor adormece, e a consciência se acomoda, a quem, senão a ti, devem esse imenso benefício? A estima que passa de chapéu na cabeça não diz nada à alma; mas a indiferença que corteja deixa-lhe uma deleitosa impressão. A razão é que, ao contrário de uma fórmula absurda, não é a letra que mata; a letra dá vida; o espírito é que objeto de controvérsia, de dúvida, de interpretação, e consequentemente de luta e de morte. Vive tu, amável Formalidade, para sossego do Damasceno e glória de Muhammed (MP, cap. CXXVII, p. 202).

Vale a pena comentar os significados que o narrador atribui à “letra” e ao “espírito”. A letra é a formalidade, são as convenções, as “normas sociais”. O espírito “é a agitação, o desejo, o instinto, a pujança, a força” (Rodrigues, 1998, 299-300). O conflito entre a letra e o espírito parece ser entre os valores institucionalizados e as crenças individuais. E nas *Memórias* os atores quase sempre optam pela manutenção das normas sociais, ainda que seja de modo apenas superficial.

A formalidade quase sempre se associa à vaidade. É um sentimento vaidoso que leva Damasceno a se incomodar com a dor “que lhe infligiram os homens”, simplesmente porque ele buscou não exatamente “a consolação da presença dos amigos”, mas sim a satisfação pessoal de sentir-se importante e respeitado, o que explica o fato de “expedir oitenta convites” ao enterro da filha. Em meio ao sofrimento provocado pelo espírito, Damasceno queria a recompensa da letra. Não a obteve, e o descaso pela formalidade foi capaz de fazê-lo ainda mais infeliz.

Virgília é um outro exemplo de que “a letra dá vida”. No capítulo “A casinha”, num momento em que pessoas desconfiam do caso adúltero entre Brás e Virgília, o narrador propõe à amante uma fuga e recebe uma resposta negativa. Então, ele faz a seguinte reflexão sobre o caráter de sua amante:

Vi que era impossível separar duas cousas que no espírito dela estavam inteiramente ligadas: o nosso amor e a consideração pública. Virgília era capaz de iguais e grandes sacrifícios para conservar ambas as vantagens, e a fuga só lhe deixava uma (MP, cap. LXVIII, p. 136).

O amor de Virgília por Brás é o espírito; a consideração pública, a letra. A moça nem cogita a hipótese de sacrificar as normas sociais, mesmo que seja por causa de um grande amor. Esse é o tipo de relacionamento que se constrói entre as personagens do romance.

Um dos poucos momentos de exceção à prevalência da letra sobre o espírito se dá no capítulo “O menino é pai do homem”. Em sua infância, Brás se deixa levar mais pelos instintos do que pelas convenções da sociedade:

Minha mãe doutrinava-me a seu modo, fazia-me decorar alguns preceitos e orações; mas eu sentia que, mais do que as orações, me governavam os nervos e o sangue, e a boa regra perdia o espírito, que a faz viver, para se tornar uma vã fórmula (MP, cap. XI, p. 45).

Mas durante a vida Brás aprende a conviver com a “boa regra”, ainda que seja de maneira vaidosa, superficial e indiferente. Ele passa a reconhecer a necessidade da letra para a vida social, a ponto de fazer uma apóstrofe, ainda que sarcástica, à “Amável Formalidade”.

Na verdade, Brás Cubas, no nível do /parecer/, assume a relevância das normas sociais, “para sossego do Damasceno e glória de Muhammed”, mas, no âmbito do /ser/, não a admite. Como ator do enunciado, Brás respeita a letra; como ator da enunciação, ele se lhe mostra indiferente.

Para uma definição da indiferença, comecemos com três acepções da palavra no Houaiss:

2. falta de interesse, de atenção, de cuidado; descaso, desinteresse, negligência
4.1. ausência de interesse com relação a um ser ou aos homens em geral, especialmente pela pessoa em quem se inspira amor; frieza, desinteresse
5. sentimento de altivez; falta de consideração; desdém, menosprezo |
|---|

A indiferença é uma espécie de /querer não dever/ e /querer não saber/. O sujeito indiferente pode até reconhecer a existência de um /dever/ ou de um /saber/, mas ele prefere abrir mão disso e manter-se numa postura de desinteresse e, muitas vezes, de menosprezo em relação às normas sociais vigentes. A disposição da indiferença é

permanente e sua disposição é contínua, e um observador externo teria uma competência reconhecida para reconhecer os atos do sujeito indiferente.

Adotando essa postura de indiferença, Brás acaba mostrando desprezo pelos comportamentos socialmente aceitos. Trata-se de um /não crer/ nos valores institucionalizados que pode chegar ao desdém ou à frieza. Aliás, mais do que ao /não crer/, suas atitudes se aproximam mesmo a um /fazer não crer/, pois ele procura convencer o narratário da necessidade de romper com a moral vigente.

No capítulo “A uma alma sensível”, por exemplo, logo após narrar seu rápido relacionamento com Eugênia, sugerindo que a moça não teria muitas chances de tornar-se sua esposa, Brás supõe uma crítica do narratário e procura desfazê-la:

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia, e talvez... sim, talvez, lá no fundo de si mesma, me chame cínico. Eu cínico, alma sensível? Pela coxa de Diana! esta injúria merecia ser lavada com sangue, se o sangue lavasse alguma coisa nesse mundo (MP, cap. XXXIV, p. 92).

Nesse excerto, o narrador, falando à “alma sensível”, figurativização de um narratário mais próximo dos ideais românticos, destila toda sua indiferença. Ao recorrer à tese anti-romântica de que o sangue não lava coisa nenhuma nesse mundo, ele começa a mostrar seu tom de desdém, o que é reforçado pela exclamação “mitológica”: a homonímia de “coxa” acaba adquirindo, nessa passagem, um sarcástico duplo sentido, devido à referência simultânea ao problema físico de Eugênia e a uma parte do corpo de Diana. Brás Cubas poderia ter utilizado qualquer outra parte do corpo da deusa clássica em sua exclamação, mas o emprego justamente de “coxa” satiriza sua referência mitológica.

A indiferença de Brás como ator da enunciação e seu presumível respeito pela letra – em detrimento do espírito – como ator do enunciado estruturam as relações entre os demais atores: tudo é marcado pela superficialidade, pelo egoísmo, mas ao mesmo tempo todos estão dando vazão ao próprio sentimento de vaidade, esperando sempre uma recompensa da “consideração da pública”, do “amor de glória”, da “sede de

nomeada”, da “glória pública”. Brás leva tudo isso ao extremo. A crítica que se faz a esse comportamento é sobretudo do enunciador⁷⁷.

Assim, o cinismo do narrador reforça a idéia de que a “verdade”, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, não é absoluta, mas conflitante, desarmônica, polêmica, relativa. Isso confirma, ao mesmo tempo, o contrato semiótico presente no romance e sua proximidade com os valores da sátira menipéia, uma vez que há aquele efeito de inacabamento, de inconclusividade na narrativa. De fato, nas *Memórias póstumas*, para o enunciador, o

homem não é monolítico em suas certezas, mas um ser que age segundo seus interesses, que altera suas posições (...) (Fiorin, 2004, p. 150).

Em “Curto, mas alegre”, a indiferença de Brás é ainda mais explícita, quando o defunto autor pretende mostrar-se desinteressado do “olhar da opinião” (justamente o mesmo olhar que em vida tanto influenciava sua conduta):

O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele não se estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados (MP, cap. XXIV, p. 76).

Esse descaramento póstumo, chamado pelo narrador de “desdém dos finados”, permite ao narrador assumir posições e justificar sentimentos que revelam grande descaso pela moral vigente, embora Brás-vivo sempre demonstre um apego às aparências. É o que acontece no final do capítulo “A propósito de botas”, em que se fala sobre a sorte de Eugênia:

O que eu não sei é se a tua existência era muito necessária ao século. Quem sabe? Talvez um comparsa de menos fizesse patear a tragédia humana (MP, cap. XXXVI, p. 94);

⁷⁷ Como será analisado no último item deste capítulo.

ou no capítulo “Comigo”, em que, num diálogo imaginário, os pais de D. Plácida diriam à alcoviteira:

– Aqui estou. Para que me chamastes? E o sacristão e a sacristã naturalmente lhe responderiam: – Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os dedos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia (MP, cap. LXXV, p. 145);

ou ainda no célebre aforismo do capítulo “Das negativas”:

– Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria (MP, cap. CLX, p. 230).

Essa mistura de indiferença e desdém em relação ao destino cruel de alguns atores do enunciado também aparece no capítulo “O almocreve” e “Um encontro”, nos quais se confirma que a relação que Brás quer manter com os pobres é de distância e superioridade: por isso se arrepende de ter dado uma prata ao homem que lhe salvou vida e por isso faz questão de dar a nota “menos limpa” ao amigo de infância que estava em situação financeira precária.

O fato é que Brás se caracteriza pela inconstância, e suas atitudes – bem como as das demais personagens ricas do romance – estão vinculadas a um jogo de aparências. O narrador, depois de morto, tem consciência disso, o que explicaria sua postura de indiferença, mas não é possível precisar se os outros atores do enunciado e se Brás-vivo sabiam plenamente da superficialidade que caracterizava suas vidas.

Dessa forma, analisando Brás como ator do enunciado e da enunciação, concluímos que suas formulações teóricas beiram o sarcasmo, que suas atitudes são volúveis e que suas opiniões revelam menosprezo pelas convenções que, paradoxalmente, ele respeita. A oscilação entre o /ser/ e o /parecer/, entre o dito e o mostrado, entre a impressão de certeza e a confiança na dúvida acaba confirmando como o romance “não edifica nem destrói, não inflama nem regela” e é “mais do que

passatempo e menos do que apostolado” (MP, cap. IV, p. 28). O fragmento a seguir, extraído de “O caso provável”, opera com essas questões:

Se esse mundo não fosse uma região de espíritos desatentos, era escusado lembrar ao leitor que eu só afirmo certas leis, quando as possuo de veras; em relação a outras restrinjo-me à admissão da probabilidade (MP, cap. C, p. 111).

Aqui, o narrador sugere uma lucidez intelectual que ele, de fato, não possui. No universo da sátira menipéia incorporado pelas *Memórias póstumas*, no âmbito do contrato semiótico que define o romance, essa passagem serve para produzir efeitos de humor, pois Brás é um admirador das idéias frouxas, dos raciocínios interesseiros, das teses pseudocientíficas e, nesse momento, atribuir a si cuidados epistemológicos não pode ser levado a sério. Assim, o enunciador faz com que a presumível franqueza do narrador funcione quase como uma autocrítica: parece que o narrador está reconhecendo sua fragilidade, relatividade e volubilidade.

Na verdade, as ações e as idéias de Brás comprovam o desprezo que ele tem em relação às visões de mundo institucionalizadas, ainda que, em vida, a “vã cobiça” tenha sido uma de suas constantes preocupações. Mas é o enunciador que procura mostrar que as relações entre as personagens do romance – incluindo Brás – são marcadas pela superficialidade e pela vaidade. É ele quem atribui aos atores do enunciado essas características, que, de tão renitentes, deixam de funcionar como construção discursiva de um ator para se tornar a construção do discurso como um todo. Sendo assim, não é o narratário que possui capacidade para desvendar essas características; quem pode fazer isso é o enunciatário, que tem condições de perceber que as bravatas enunciativas do romance são apenas bravatas e não revelam nada sobre a verdade das coisas, na medida em que as *Memórias póstumas* se negam a funcionar como representação realidade, elegendo a dúvida, a incerteza, o relativismo ideológico, a volubilidade enunciativa como pilares da construção discursiva.

10. Humanitismo: razão, locura e egoísmo

– *Humanitas é o princípio. Mas não, não digo nada, tu não és capaz de entender isto, meu caro Rubião; falemos de outra cousa.*
(Machado de Assis, *Quincas Borba*)

A figura de Quincas Borba, o filósofo bufão de *Memórias póstumas*, aparece pela primeira vez no capítulo “Um salto”. Trata-se de um momento em que Brás faz referência às peraltices de sua infância:

Uma flor, o Quincas Borba. Nunca em minha infância, nunca em toda a minha vida, achei um menino mais gracioso, inventivo e travesso. Era a flor, e não já da escola, senão de toda a cidade. A mãe, viúva, com alguma cousa de seu, adorava o filho e trazia-o amimado, asseado, enfeitado, com um vistoso pajem atrás, um pajem que nos deixava gazejar a escola, ir caçar ninhos de pássaros, ou perseguir lagartixas nos morros do Livramento e da Conceição ou simplesmente arruar, à toa, como dous peraltas sem emprego. E de imperador! Era um gosto ver o Quincas Borba fazer de imperador nas festas do Espírito Santo. De resto, nos nossos jogos pueris, ele escolhia sempre um papel de rei, ministro, general, uma supremacia, qualquer que fosse. Tinha garbo o traquinas, e gravidade, certa magnificência nas atitudes, nos meneios. Quem diria que... Suspendamos a pena; não adiantemos os sucessos
(MP, cap. XIII, p. 55).

A interrupção pelas reticências em “Quem diria que...” faz com que o narrador não conte, a esta altura da narrativa, o que acontecera ao amigo de infância. No capítulo “Um encontro”, fica-se sabendo que Quincas Borba esteve longe de se tornar “rei, ministro, general”:

Imagem um homem de trinta e oito e quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitio, pareciam ter escapado ao

cativeiro da Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca, mais larga do que pediam as carnes, – ou, literalmente os ossos da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pêlo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. (...)

– Aposto que não me conhece, Sr. Dr. Cubas? disse ele.

– Não me lembra...

– Sou o Borba, o Quincas Borba.

Recuei espantado... Quem me dera agora o verbo solene de um Bossuet ou de Vieira, para contar tamanha desolação! Era o Quincas Borba, o gracioso menino de outro tempo, o meu companheiro de colégio, tão inteligente e abastado. Quincas Borba!(MP, cap. LIX, p. 123-124).

Quincas Borba havia-se tornado um morador de rua, mais precisamente “do terceiro degrau das escadas de São Francisco, à esquerda de quem sobe”. Brás lhe promete um emprego, doa-lhe cinco mil réis e, após a insistência do amigo, vê seu relógio ser roubado em meio a um caloroso abraço.

Borba reaparece no capítulo “Uma carta extraordinária”, quando ele envia uma carta a Brás, pedindo desculpas pelo “empréstimo” do relógio e aproveitando para lho restituir. Nesta missiva, o ex-mendigo, que recebera uma herança portentosa, anuncia o Humanitismo,

um novo sistema de filosofia, que não só explica e descreve a origem e a consumação das cousas, como faz dar um grande passo adiante de Zênon e Sêneca, cujo estoicismo era um verdadeiro brinco de crianças ao pé (...) [desta] receita moral. (MP, cap. CXI, p. 165).

A partir deste momento, estreitam-se as relações entre Brás e o amigo de infância, e cada vez mais o narrador se encanta com a filosofia humanista. Em “O filósofo”, Quincas Borba já revela que sua teoria

acomodava-se facilmente com os prazeres da vida, inclusive a mesa, o espetáculo e os amores (MP, cap. CIX, p. 182).

Aqui, talvez haja uma das explicações para Brás ter aceitado com tanto vigor a validade do Humanitismo. Parece que essa filosofia é uma legitimação da busca do prazer e que, além disso, não condena o egoísmo, a volubilidade, o cinismo, a superficialidade e a vaidade. Após explicar que

Humanitas (...) é o princípio das cousas, não é outro senão o mesmo homem repartido por todos os homens (MP, cap. CXVII, p. 190),

Quincas Borba começa a mostrar algumas decorrências presumivelmente lógicas desse postulado:

Queres uma prova da superioridade do meu sistema? Contempla a inveja. Não há moralista grego ou turco, cristão ou muçulmano, que não troveje contra o sentimento de inveja. O acordo é universal, desde os campos da Iduméia até o alto da Tijuca. Ora bem; abre mão dos velhos preconceitos, esquece as retóricas rafadas, e estuda a inveja, esse sentimento tão subtil e tão nobre. Sendo cada homem uma redução de Humanitas, é claro que nenhum homem é fundamentalmente oposto a outro homem, quaisquer que sejam as aparências contrárias. Assim, por exemplo, o algoz que executa o condenado pode excitar o vão clamor dos poetas; mas substancialmente é Humanitas que corrige em Humanitas uma infração da lei de Humanitas. O mesmo direi de um indivíduo que estripa outro; é uma manifestação da força de Humanitas. Nada obsta (e há exemplos) que ele seja igualmente estripado. Se entendeste bem, facilmente compreenderás que a inveja não é senão uma admiração que luta, e sendo a luta a grande função do gênero humano, todos os sentimentos belicosos são os mais adequados à sua felicidade. Daí vem que a inveja é uma virtude (MP, cap. CXVII, p. 191).

Se a inveja é uma virtude, o cinismo e a vaidade – bem como o egoísmo – estão legitimados, pois aquele expressa o desprezo pelos valores institucionalizados (considerados “preconceitos”, “retóricas rafadas”) e estes são base da competição, da

“luta”, dos “sentimentos belicosos”. John Gledson nota bem que passagens como a que transcrevemos sugerem que o Humanitismo funciona como

uma transposição para um contexto moral e humano, do princípio darwinista da sobrevivência do mais apto; é claro que nesse contexto ele significa simplesmente que os que têm poder têm sempre razão. Assinale-se que o argumento depende por inteiro da premissa repetida de que todo homem é uma redução da entidade maior, Humanitas; uma vez admitido isso, os indivíduos podem, com justiça, ser sacrificados para o progresso da coletividade (Gledson, 1999, p. 144).

A apresentação das fases do Humanitismo também estabelece relação com os cientificismos em voga no final do XIX. Veja-se mais uma explanação de Quincas Borba:

Conta três fases Humanitas: a estática, anterior a toda criação; a expansiva, começo das cousas; a dispersiva, aparecimento do homem; e contará mais uma, a contractiva, absorção do homem e das cousas. A expansão, iniciando o universo, sugeriu a Humanitas o desejo de o gozar, e daí a dispersão, que não é mais do que a multiplicação personificada da substância original (MP, cap. CXVII, p. 190).

É impossível não notar neste fragmento

uma paródia do positivismo, sobretudo devido à sua predileção pelas categorias e subdivisões: a “estática”, a “expansiva”, a “dispersiva” e a “contrativa”, que definem as várias fases da vida do homem, ou, mas precisamente, de *Humanitas*, na Terra (Gledson, 1999, p. 143).

Depois da explanação inicial de Quincas Borba, que apresenta ao amigo as bases de sua doutrina, começam a aparecer no romance os casos concretos que justificam a validade do Humanitismo. Algumas são formulações de Borba, outras do próprio narrador. É o que ocorre, por exemplo, no capítulo “O princípio de Helvetius”, em que Brás assume diante de um conhecido que teve um caso adúltero com Virgília:

Estávamos no ponto em que o oficial de marinha me arrancou a confissão dos amores de Virgília, e aqui emendo eu o princípio de Helvetius, – ou, por outra, explico-o. O meu interesse era calar; confirmar a suspeita de uma cousa antiga fora provocar algum ódio sopitado, dar origem a um escândalo, quando menos adquirir a reputação de indiscreto. Era esse o interesse; e entendendo-se o princípio de Helvetius de um modo superficial, isso é o que devia ter feito. Mas eu já dei o motivo da indiscricção masculina: antes daquele interesse de segurança, havia outro, o do desvanecimento, que é mais íntimo, mais imediato: o primeiro era reflexivo, supunha um silogismo anterior; o segundo era espontâneo, instintivo, vinha das entranhas do sujeito; finalmente, o primeiro tinha o efeito remoto, o segundo próximo. Conclusão: o princípio de Helvetius é verdadeiro no meu caso; – a diferença é que não era o interesse aparente, mas o recôndito (MP, cap. CXXXIII, p. 206).

Tomando esse princípio como

uma teoria da motivação humana fundada na sensação, de acordo com a qual somos levados a agir apenas pelo amor ao interesse pessoal e pelo desejo de evitar a dor (Blackburn, 1997, p. 180),

o raciocínio de Brás é o de que a prudência – que, nesse caso, corresponderia ao “desejo de evitar a dor” e “algum ódio sopitado” – seria não admitir a relação amorosa com Virgília; no entanto sua vaidade fez com que a “segurança” desse lugar ao “desvanecimento”, de modo que Brás só conseguiu agir “pelo amor ao interesse pessoal” e “recôndito”.

Essa interpretação filosófica do narrador, embora não apareça vinculada diretamente às reflexões humanistas, revela como Brás acredita que essa filosofia pode servir para justificar suas ações e pensamentos, da mesma forma que suas formulações teóricas procuravam fazê-lo. Dessa forma, não é estranho que, mesmo antes de o narrador tomar contato com o Humanismo, ele já demonstre uma propensão a acreditar que os sentimentos de satisfação e felicidade podem se originar das situações mais heterodoxas. É o que ocorre no capítulo “A propósito de botas”:

Então considere que as botas apertadas são uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar. Mortifica os pés, desgraçado, demortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro (MP, cap. XXXVI, p. 93).

A “felicidade barata” não deixa de ser também a promessa do Humanitismo. Quincas Borba extrai das cenas mais banais conclusões que procuram confirmar que “Pangloss, o caluniado Pangloss, não era tão tolo quanto supôs Voltaire” (MP, cap. CLIX, p. 229). É o caso da luta de cães a que ele assiste junto de Brás Cubas e a partir da qual ele conclui:

(...) relembrou o objeto da disputa, concluiu que os cães tinham fome; mas a privação do alimento era nada para os efeitos gerais da filosofia. Nem deixou de recordar que em algumas partes do globo o espetáculo é mais grandioso: as criaturas humanas é que disputam aos cães os ossos, e outros manjares menos apetecíveis; luta que se complica muito, porque entra em ação a inteligência do homem, com todo acúmulo de sagacidade que lhe deram os séculos, etc (MP, cap. CXLI, p. 214).

A grandiosidade da disputa entre as “criaturas humanas” e os “cães” pode parecer ironia, mas os amigos realmente crêem na beleza daquele “espetáculo”. Borba vai ainda mais longe:

Pascal (...) diz que o homem tem “uma grande vantagem sobre o resto do universo: sabe que morre, ao passo que o universo ignora-o absolutamente”. Vês? Logo, o homem que disputa um osso a um cão tem sobre este a grande vantagem de saber que tem fome; e é isto que torna grandiosa a luta, como eu dizia. “Sabe que morre” é uma expressão profunda; creio todavia que é mais profunda a minhas expressão: sabe que tem fome. (...) Parece-me (se não vai nisso alguma imodéstia), que a fórmula de Pascal é inferior à minha, sem todavia

deixar de ser um grande pensamento, e Pascal um grande homem (MP, cap. CXLII, p. 215).

A certeza da própria desgraça, da própria morte, da própria fome faz do homem um ser superior, uma vez que ele tem plena consciência de suas necessidades e de suas privações. Assim, ele pode ter prazeres únicos, como o de descalçar botas, de disputar ossos com cães e de beneficiar racionalmente a alguém:

– Não me podes negar um fato (...); é que o prazer do beneficiador é sempre maior que o do beneficiado. Que é o benefício? é um ato que faz cessar certa privação do beneficiado. Uma vez produzido o efeito essencial, isto é, uma vez cessada a privação, torna o organismo ao estado anterior, ao estado indiferente. Supõe que tens apertado em demasia o cós das calças; para fazer cessar o incômodo, desabotoas o cós, respiras, saboreias um instante de gozo, o organismo torna à indiferença, e não te lembras dos teus dedos que praticaram o ato (MP, cap. CXLIX, p. 221).

Nesta passagem, um outro motivo de regozijo para o homem é desabotoar o cós das calças. Dessa forma,

na exposição do humanitismo (...), seus exemplos se tornam cada vez mais concretos e grotescos. Na medida em que sua aplicação à vida cotidiana se torna mais evidente, suas implicações morais e históricas se fazem mais terríveis (Gledson, 1999, p. 145).

Para confirmar a “teoria do benefício”, Borba continua valendo-se de ilustrações estapafúrdias:

Por que é que uma mulher bonita olha muitas vezes para o espelho, senão porque se acha bonita, e porque isso lhe dá certa superioridade sobre uma multidão de outras mulheres menos bonitas ou absolutamente feias? A consciência é a mesma coisa; remira-se a miúdo, quando se acha bela. Nem o remorso é outra coisa mais do que

o trejeito de uma consciência que se vê hedionda. Não esqueças que, sendo tudo uma simples irradiação de Humanitas, o benefício e seus efeitos são fenômenos perfeitamente admiráveis (MP, cap. CXLIX, p. 222).

Por essa teoria, a satisfação do beneficiador nasce da consciência de sua superioridade. Para o Humanitismo, o egoísmo, a vaidade, a superficialidade, a volubilidade estão, de fato, longe de merecer condenação. São expressões legítimas de Humanitas. Analogamente, a ingratidão é um sentimento menor, que não é compatível aos ensinamentos humanistas, uma vez que só há “persistência do benefício” na memória do beneficiador, e não na do beneficiado. Por isso, as pessoas não devem se incomodar com uma ingratidão, e sim alegrar-se com a superioridade que lhes permitiu cessar a privação a alguém.

Por fim, ainda é preciso, para encerrar a análise da apresentação do Humanitismo no romance, verificar as reflexões presentes no capítulo “Orgulho da servilidade”. Quando um alienista, a pedido de Quincas Borba, visita Brás Cubas para avaliar a sanidade do narrador, ele faz uma observação, dizendo que em todas as pessoas existe “um maníaco ateniense” que acredita “que todos os navios entrados no Pireu” são seus. Aí, o médico aponta um criado de Brás, que sacudia “tapetes à janela”, e mostra que também ele tem seu grau de mania:

De fato, era um dos meus criados que batia os tapetes, enquanto nós falávamos no jardim, ao lado. O alienista notou então que ele escancarava as janelas todas desde longo tempo, que alçara as cortinas, que devassara o mais possível a sala, ricamente alfaiada, para que a vissem de fora, e concluiu: – Este seu criado tem a mania do ateniense: crê que os navios são dele; uma hora de ilusão que lhe dá a maior felicidade da terra (MP, cap. CLIV, p. 226).

Quincas Borba, que era quem de fato precisava do auxílio de um alienista, não crê que o problema do criado seja o do “maníaco ateniense”. Então, o filósofo explica a Brás:

O que o teu criado tem é um sentimento nobre e perfeitamente regido pelas leis do Humanitismo: é o orgulho da servilidade. A intenção dele é mostrar que não é um criado qualquer. – Depois chamou a minha atenção para os cocheiros de casa grande, mais empertigados que o amo, para os criados de hotel, cuja solícitude obedece às variações sociais da freguesia, etc. E concluiu que era tudo a expressão daquele sentimento delicado e nobre, a – prova cabal de que muitas vezes o homem, ainda a engraxar botas, é sublime (MP, cap. CLVI, p. 226-227).

O “orgulho da servilidade” é a pedra de toque dessa filosofia que procura validar os mais ignóbeis sentimentos e criar a impressão de haveria um mundo sem conflitos. Podemos concluir este item recorrendo novamente às palavras de Gledson:

O humanismo não é um pretexto conveniente para ações egoístas; também proporciona ao adepto uma visão confortadora da sociedade e da história. (...) Com exemplos desse tipo, Machado mostra (...) como pode ser fácil aceitar os grandes crimes da humanidade, uma vez encontrado um sistema apropriado para englobá-los. Não admira que o humanismo seja o “sistema de filosofia destinado a arruinar todos os demais sistemas”, pois trata-se da justificação perfeita do egoísmo (1999, p. 145).

11. O estilo das *Memórias póstumas*: uma hipótese de *éthos* do enunciador

O que primeiro chama a atenção do crítico na ficção de Machado de Assis é a despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica. Num momento em que Flaubert sistematizara a teoria do “romance que narra a si próprio”, apagando o narrador atrás da objetividade da narrativa; num momento em que Zola preconizava o inventário maciço da realidade, observada nos menores detalhes, ele cultivou livremente o elíptico, o incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa (...). Era uma forma de manter, na segunda metade do século XIX, o tom caprichoso de Sterne, que ele prezava; de efetuar os seus saltos temporais e brincar com o leitor.

(Antonio Candido, *Vários escritos*)

Vimos no último item do capítulo anterior que o *éthos* do enunciador só pode ser captado a partir de uma totalidade de discursos, de um *totus* que leva a um *unus* e ao efeito de individuação enunciativa. Mas é fato que um único romance, de narrador-personagem, principalmente da complexidade discursiva das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, pode oferecer indícios suficientes para intuir como se constrói o ator da enunciação “Machado de Assis”. Neste item, analisaremos alguns desses indícios.

Pelas sugestões de Maingueneau⁷⁸, o *éthos* pressupõe um caráter, uma voz e um corpo:

O enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. (...) ele não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa também apreender como *uma voz e um corpo* (Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 220).

O enunciador é uma “posição institucional”, é um “papel”. Ao ser revestido semanticamente, ele adquire um “estatuto” e “marca sua relação com um saber”, manifestando um caráter e se deixando “apreender como *uma voz e um corpo*”.

⁷⁸ Ver nota 32 do capítulo anterior.

O caráter, a voz e o corpo são constitutivos do efeito de individuação que caracteriza o estilo, que, por sua vez, define o *éthos*. Esses elementos são extraídos das escolhas do enunciador e reconstruídos a partir delas. É assim que se notam as recorrências do uso, mapeáveis no enunciado, que permitem identificar o *éthos*.

Começemos pelo caráter. Como esse termo costuma, na língua geral, estar carregado de uma conotação moral, é preciso retomar sua etimologia, para aproximá-lo à palavra *característica* e entender o caráter de acordo com duas acepções do *Houaiss*:

5. Derivação: por extensão de sentido.
traço distintivo de uma pessoa ou coisa
6. (s.XVII)
qualidade peculiar; especificidade, cunho

O “caráter” que o *éthos* manifesta são os traços distintivos, são as qualidades peculiares, são as especificidades ideológicas do enunciador. Essas características podem ser resumidas sob a forma de temas, que são apreendidos pela semântica narrativa e convertidos em outros elementos abstratos na semântica discursiva. Dessa forma, estudar o caráter do enunciador exige a análise dos temas que caracterizam seu tom discursivo, isto é, seu modo de enunciar.

O tom está sempre associado a um *caráter* (...), [que] corresponde a este conjunto de traços “psicológicos” que o leitor-atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função de seu modo de dizer. (...) Bem entendido, não se trata aqui de caracterologia, mas de estereótipos que circulam em uma cultura determinada (Maingueneau, 1997, p. 47).

É preciso sempre fazer a ressalva de que o estudo do caráter implica o levantamento das características enunciativas que se apreendem do enunciado. Não se trata de discutir a psicologia do enunciador, como se ele tivesse uma personalidade predefinida e algumas características comportamentais prévias a partir das quais o discurso se organizaria. O que importa é, “em função do seu modo de dizer”, encontrar as especificidades ideológicas do ator da enunciação, tomando como referência os valores, os “estereótipos que circulam em uma cultura determinada”.

Um primeiro elemento do caráter machadiano que se capta a partir das *Memórias póstumas* é uma espécie de ceticismo lúcido. Para o Houaiss, o ceticismo é a

doutrina segundo a qual o espírito humano não pode atingir nenhuma certeza a respeito da verdade, o que resulta em um procedimento intelectual de dúvida permanente e na abdicação, por inata incapacidade, de uma compreensão metafísica, religiosa ou absoluta do real

A impossibilidade de “uma compreensão metafísica, religiosa ou absoluta do real”, bem ao gosto da experimentação da verdade da sátira menipéia (Bakhtin, 1997b, p. 114), elege a dúvida, o inacabamento, a inconclusividade como pilar da construção discursiva. Não há, nas *Memórias*, o tom emocionado dos românticos ou o moralizante dos realistas, pois esses discursos se caracterizam pela mera aceitação ou pela mera negação dos valores dominantes em determinado meio social, o que leva à impressão de certeza, de acabamento, ou seja, à crença de que existe uma verdade a ser buscada. Assim, não há neles o espírito ambivalente da carnavalização (Fiorin, 2006b, p. 96).

O ceticismo aproxima-se assim do “cinismo filosófico”, pois o cético, assim como o cínico,

é também um verdadeiro militante antiaxiológico (...), que se esforça para minar toda axiologia que tenha alguma ligação com uma limitação social (Fontanille, 1993, p. 59).

O cético, ao “minar toda axiologia” e ao adotar – como nota o *Petit Robert* – a postura de “desconfiança em relação às opiniões e aos valores institucionalizados”, assume uma atitude de provocação, que pode chegar à derrisão. Assim, quando Brás Cubas termina o romance dizendo não ter tido filhos, para não transmitir “a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (MP, cap. CLX, p. 230), mais do que uma autocrítica, uma vez que o narrador admite fazer parte da miserável humanidade, estamos diante do ceticismo do enunciador, que sugere, por meio do comportamento dos atores da enunciação e do enunciado instalados por ele, que a perpetuação da espécie não vale a pena.

O fato de as relações amorosas entre as personagens se apoiarem, muitas vezes, num jogo de aparências, além de se subordinarem às convenções sociais, também é

alvo do olhar cético do enunciador, que não apresenta sentimentos elevados no romance. Tudo é rebaixado, o que explica a falta de “verdades” em *Memórias póstumas*: não há certezas na arte, na religião, na ciência, na política, na filosofia. É a “dúvida permanente” que impera.

Por mais estranho que pareça à primeira vista, o ceticismo veiculado pelo caráter vem acompanhado de uma boa dose de lucidez, entendida, consoante o *Houaiss*, como a

capacidade de conhecer, compreender e aprender; inteligência, consciência, razão; clareza de idéias e de expressão; acuidade para o que é relevante; perspicácia, precisão
--

É essa “acuidade para o que é relevante”, espécie de *só sei que nada sei*, que permite ao enunciador ser cético. Sua fineza na observação da conduta do narrador e das demais personagens o afasta das certezas absolutas. É certo que alguém pode, “por inata capacidade”, não compreender a realidade, o que seria um caso de ignorância. Não é o que acontece com o cético. Este, por conhecer a inconstância do “espírito humano”, recusa-se a aceitar a possibilidade de existência de uma verdade superior. Dessa forma, o enunciador das *Memórias*, pelo cruel retrato que faz das personagens do romance, aproxima-se mesmo do ideal cético.

O ceticismo lúcido acompanhado da derrisão é uma interpretação temática aceitável para as figuras da “pena da galhofa” e da “tinta da melancolia” presentes na advertência ao leitor nas *Memórias*. O enunciador não se contenta em ser cético e, algumas vezes, como veremos, ele chega ao sarcasmo e à mordacidade, o que contribui para a produção do efeito de humor no romance.

Uma decorrência do caráter cético e lúcido do enunciador é o pessimismo, tomado, de acordo com o *Houaiss*, como a

tendência para ver e julgar as coisas pelo lado mais desfavorável; disposição de quem sempre espera pelo pior

O narrador e os demais atores do enunciado não costumam ser pessimistas. Ao contrário, levados pelo sentimento de vaidade, estão à espera de um reconhecimento, de

um saldo, de um mundo de Pangloss. Brás Cubas chega a assumir isso em “Questão de botânica”, num momento em que ele crê na própria felicidade:

Digam o que quiserem dizer os hipocondríacos: a vida é uma coisa doce. Foi o que eu pensei comigo, ao ver Sabina, o marido e a filha descenderem de tropel as escadas, dizendo muitas palavras afetuosas para cima, onde eu ficava – no patamar, – a dizer-lhes outras tantas para baixo. Continuei a pensar que, na verdade, era feliz. Amava-me uma mulher, tinha a confiança do marido, ia por secretário de ambos, e reconciliava-me com os meus. Que podia desejar mais, em vinte e quatro horas? (MP, cap. LXXXII, p. 152-153)

Aqui, o pessimismo não cabe ao narrador, mas ao enunciador, que sanciona negativamente essa crença na felicidade, pois há aqui uma ruptura entre o primeiro e o segundo nível enunciativo.

Mas nem sempre ocorre essa cisão semântica: por exemplo, no capítulo “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”, após Virgília na frente do filho defender enfaticamente a fidelidade conjugal, o narrador recorre a uma figura que reforça o “legado da nossa miséria”:

O filho sentia-se satisfeito, ouvindo aquela palavra digna e forte, e eu perguntava a mim mesmo o que diriam de nós os gaviões, se Buffon tivesse nascido gavião... (MP, cap. VI, p. 32)

O enunciador é que veicula esse pessimismo bem-humorado. Em outra passagem, do capítulo “Oblivion”, quando o narrador reconhecer a passagem inexorável do tempo, acentua-se sua volubilidade, pois o enunciado parece sugerir que o narrador está misturando ceticismo, derrisão e lucidez ao dirigir-se a uma “dama” imaginária:

Compreende que este turbilhão é assim mesmo, leva as folhas do mato e os farrapos do caminho, sem exceção nem piedade; e se tiver um pouco de filosofia, não inveja, mas lastima as que lhe tomaram o carro, porque também elas hão de ser apeadas pelo estribeiro OBLIVION.

Espectáculo, cujo fim é divertir o planeta Saturno, que anda muito aborrecido (MP, cap. CXXXV, p. 208).

No entanto, esses fragmentos apontam para a enunciação de 1º grau, o significa que o ceticismo, a lucidez, o pessimismo e a derrisão são de responsabilidade do enunciador. A suposta aproximação entre o narrador e essas características apenas confirma sua volubilidade.

Fenômeno semelhante também ocorre no capítulo “A pêndula”:

Usualmente, quando eu perdia o sono, o bater da pêndula fazia-me muito mal; esse tic-tac soturno, vagaroso e seco parecia dizer a cada galope que eu ia ter um instante menos de vida. Imaginava então um velho diabo, sentado entre dous sacos, o da vida e da morte, a tirar as moedas da vida para dá-las à morte, e a contá-las assim:

- *Outra de menos...*
- *Outra de menos...*
- *Outra de menos...*
- *Outra de menos...* (MP, cap. LIV, p. 116-118).

Para comprovar que esse ceticismo não pode ser atribuído ao narrador, basta notar que esse sentimento não é constante, já que capítulos como “Questão de botânica” apresentam um Brás Cubas satisfeito com a vida. O narrador é, pois, volúvel. No caso do enunciador, o ceticismo é permanente, definindo-lhe o *éthos*, pois o enunciador muitas vezes satiriza Brás por este não ter a perspicácia para perceber que não se pode “atingir nenhuma certeza a respeito da verdade”, o que faz com que o pessimismo zombeteiro e o ceticismo lúcido do enunciador se façam ainda mais presentes.

Essa combinação é compatível com o relativismo que caracteriza o *éthos* machadiano nas *Memórias póstumas*. Tanto a definição filosófica quanto a ética de relativismo, presentes do *Houaiss*, sustentam essa compatibilidade:

2. Rubrica: filosofia.

ponto de vista epistemológico (adotado pela *sofística*, *ceticismo*, *pragmatismo* etc.) que afirma a relatividade do conhecimento humano e a incognoscibilidade

do absoluto e da verdade, em razão de fatores aleatórios e/ou subjetivos (tais como interesses, contextos históricos etc.) inerentes ao processo cognitivo

3. Rubrica: ética.

doutrina segundo a qual os valores morais não apresentam validade universal e absoluta, diversificando-se ao sabor de circunstâncias históricas, políticas e culturais

Ambas as definições aproximam relativismo e ceticismo, o que legitima a hipótese de que o enunciador, ao negar a “validade universal” dos “valores morais”, revela o tom de descrença que caracteriza o espírito cético. Esse espírito pode vir acompanhado de sisudez ou de derrisão. “Machado” normalmente prefere a segunda.

Dessa forma, a recusa em aceitar a existência da verdade ou da moral absoluta, base do ceticismo e do relativismo, acaba levando ao cinismo.

No nono item deste capítulo, falamos da indiferença do narrador, cujas marcas estão presentes explicitamente no enunciado. O enunciador, por meio desse narrador indiferente e desdenhoso, acaba demonstrando todo seu cinismo. Vejamos como é possível apreendê-lo.

Para chegar a uma definição do cinismo, considere-se a segunda acepção da palavra no *Houaiss*:

2. Derivação: por extensão de sentido.

atitude ou caráter de pessoa que revela descaso pelas convenções sociais e pela moral vigente; impudência, desfaçatez, descaramento

O *Petit Robert* ainda acrescenta que o cinismo é a

atitude que exprime abertamente os sentimentos, as opiniões que se chocam com a moral ou as idéias institucionalizadas, geralmente com uma intenção de provocação

Pode-se considerar, inicialmente, que o cinismo se estrutura por meio de uma polêmica entre o /querer/ e o /dever/, pois o sujeito cínico *quer* desestabilizar as “convenções sociais” e a “moral vigente”, que lhe impõem o /dever ser/ e o /dever fazer/. Assim, há um /querer/ que se sobrepõe ao /dever/ e um desejo individual em

oposição às imposições coletivas. A disposição do cinismo é durável e sua manifestação é episódica. A competência do observador externo para “identificar a dosagem modal” (Greimas & Fontanille, 1993, p. 86) que caracteriza o sujeito cínico é suposta, visto que o cinismo, a desfaçatez, as atitudes provocativas sempre tem um quê de imprevisibilidade⁷⁹.

Com efeito, no

caso do cinismo, a totalidade dos valores sociais e civilizados está sendo recusada, e não resta outra possibilidade que uma assunção estritamente individual (...) (Fontanille, 1993, p. 69),

pois a conduta do sujeito cínico encerra o conflito da “individualidade contra a coletividade” (p. 63). Ao aceitar o cinismo

como um comportamento moral, como uma maneira de agir e se exprimir em sociedade, que ridiculariza as conveniências e a moral estabelecida (p. 57)

e considerando que essa “maneira de agir e se exprimir” é individual, é particularizada, pode-se inferir que, por meio do efeito de humor subjacente ao cinismo, o sujeito cínico quer provocar um riso “pessimista e destruidor”, como alguém que visa à “desestabilização global da cultura” (p. 58). Tanto é assim que o percurso do cinismo

se completa quando, além da posição /não-cultura/, o cínico adota a posição /natureza/ (p. 60).

Analisando a questão das modalidades epistêmicas, o cinismo estaria ligado a um /não crer/, na medida em que o cínico procura alinhar-se à “natureza”, descrendo dos valores institucionalizados. Mas Fontanille nota que o

cinismo não é somente o estado daquele que não crê em nada, mas o *fazer* daquele que quebra a fíducia, um *fazer não crer*, uma dissuasão desesperada (p. 61-62).

⁷⁹ Fontanille (1993, p. 68), em sua análise semiótica do cinismo, fala explicitamente sobre “a imprevisibilidade das condutas” que o caracteriza.

Nas *Memórias póstumas*, como há indícios para identificar um enunciador cético, lúcido, pessimista, zombeteiro e partidário do relativismo, o cinismo lhe assenta bem, pois todas essas características convergem para um caráter cínico.

O cinismo do enunciador manifesta-se pela maneira como ele focaliza os atores do enunciado e da enunciação. Começemos pelos atores do enunciado. As personagens das *Memórias póstumas* são predominantemente vaidosas e egoístas, pois

predominam (...) percursos de obtenção de prestígio social por meio da realização de casamentos ou do recebimento de heranças (...), [pois] a mercantilização das relações, a ambição e a acumulação são todos valorizados euforicamente (Cruz Júnior, 2006, p. 83-90)

Assim, no romance,

não há lugar (...) para o devaneio ou para ideais, mas apenas, e tão somente, para o cálculo e o interesse. Não é um mundo de poetas, mas de estrategistas (...) (Cruz Júnior, 2006, p. 318).

Os atores do enunciado são, de fato, guiados pelo “cálculo” e pelo “interesse” e obedecem mais a um “universal comércio de corações” do que a impulsos afetivos. Enquanto vivo, Brás Cubas comportou-se como seus pares. Depois de morto, como narrador do romance, a vaidade e o egoísmo passam a ser acompanhados de superficialidade e volubilidade ou, pelo menos, o ator da enunciação Brás Cubas fica mais consciente dessas características.

O enunciador torna-se cínico na medida em que suas personagens são frias, calculistas, interesseiras, superficiais e volúveis, e seu narrador, além de tudo disso, é indiferente. Instalar atores – seja do enunciado, seja da enunciação – que se comportam discursivamente dessas formas deixa transparecer um caráter provocador, cuja desfaçatez, cujo descaramento, cuja impudência sugere despreço às convenções sociais e à moral vigente.

Já mostramos que o cinismo nasce da afirmação de um desejo de individualização. Como estratégia para obter isso, está o riso, uma forma de humor que se constitui como

uma enunciação, que apresenta a particularidade de oscilar entre o passional e o humorístico (Fontanille, 1993, p. 58).

Para compreender a existência passional-humorística do cinismo, Fontanille (1993, p. 67) imagina um percurso dentro do seguinte quadrado semiótico:

Após negar a tirania coletiva, o riso cínico chega à insubmissão individual e, depois, por implicação, à liberdade representada pela excentricidade, pela exclusão, pela singularidade. O percurso da individualidade à singularidade, que aumenta a intensidade da manifestação do cinismo, possui quatro estágios:

1. Criação de uma tensão imediata: a brutalidade
 2. Encenação da representação veridictória ou alética
 3. Dessensibilização: o desprendimento / a separação
 4. Desmoralização: o escândalo
- (Fontanille, 1993, p. 72-73).

Em outras palavras, o que ocorre é:

1. O cinismo parte de uma atitude de brutalidade, pois prega radicalmente o desrespeito às conveniências.
2. O cinismo passa a encenar a provocação, celebrando uma crítica caricatural dos valores institucionalizados.
3. O cinismo pressupõe a insensibilidade daqueles que riem de tudo, principalmente dos que riem de quem não ri.

4. O cinismo chega à imoralidade, às atitudes intoleráveis, ao máximo possível de provocação.

A visão de mundo cínica, que se constrói na transformação da brutalidade em escândalo, “engendra um efeito de singularidade” (Fontanille, 1993, p. 63), posterior ao de individualização. Estamos diante de um sujeito que rejeita a tirania coletiva e faz de tudo para romper com os padrões estabelecidos, propondo uma nova forma de enxergar a realidade. As modalidades do /ser/ e do /parecer/ nos permitem entender melhor essa mudança de ponto de vista.

A confrontação com a teoria da linguagem é a este respeito exemplar, pois esta última faz da imanência conceitual o “ser” e da manifestação figurativa o “parecer”; o cinismo inverte a relação veridictória, em nome de um realismo radical. O riso cínico convoca então uma *outra* face das coisas, das condutas e dos valores, ele coloca em evidência a duplicidade das atitudes e, como dizem os filósofos, ele é a “má consciência da civilização”. Como operação veridictória, ele consagra a *alteridade* do real em relação à cultura (Fontanille, 1993, p. 62).

Essa valorização do /parecer/ é uma forma de assumir o relativismo subjacente ao cinismo. Além disso, essa inversão da relação veridictória compatibiliza-se bem com o princípio carnavalizador da menipéia. Por fim, essa “duplicidade das atitudes” pode ser tomada como o elemento fundador de um *estilo cínico*.

Todos os filósofos (...) concordam em reconhecer que o cinismo é (...) uma maneira de ser no mundo, um estilo de vida e de comportamento. De um ponto de vista semiótico, o “estilo” pode ser considerado, num primeiro momento, como uma deformação coerente do discurso, reconhecível dentro de um conjunto de comportamentos significantes, quer dizer, característico do fazer semiótico de um dado sujeito (...) (Fontanille, 1993, p. 68).

Assim o /fazer/ semiótico do enunciador cínico das *Memórias póstumas* se caracteriza por um amplo antidogmatismo, que procura negar todas as convenções, inclusive “a convenção lingüística” (Fontanille, 1993, p. 58), interessando-se pelas condutas excêntricas, singulares, valorizando a metaenunciação, as digressões e as referência explícitas – e muitas vezes sarcásticas – ao narratário, recorrendo às citações

intertextuais truncadas, num processo caracterizado pelas “violações do discurso”, como assinala Bakhtin (1997b, p. 117).

Essas constantes negações e recusas, esse antidogmatismo garante a “deformação coerente do discurso” que define o estilo cínico. O enunciador, nas *Memórias póstumas*, põe termo às convenções enunciativas, embaralhando os níveis, fazendo o narrador passar-se por enunciador, criando um simulacro de uma autobiografia, instalando constantemente narratários e pseudonarratários, transformando alguns em atores do enunciado, empregando metalepses.

Fica mais fácil compreender o “fazer semiótico” do sujeito da enunciação machadiano se analisarmos a quarta acepção de dogmatismo do Houaiss:

4. Derivação: por extensão de sentido.

qualquer pensamento ou atitude que se norteia por uma adesão irrestrita a princípios tidos como incontestáveis

O dogmatismo está em franca oposição ao relativismo, ao ceticismo e ao cinismo. Por isso, é absolutamente coerente com a espessura semântica do enunciador que ele denegue a possibilidade de haver “princípios tidos como incontestáveis”. Dessa forma, o antidogmatismo de “Machado” se manifesta como uma necessidade enunciativa, pois ele é essencial para a manutenção da coerência do *éthos* mostrado pelas *Memórias póstumas*.

Uma das manifestações discursivas do antidogmatismo é a metaenunciação, com o enunciador recorrendo aos expedientes da modalidade autonímica e valorizando as não-coincidências do dizer. Quando conta a história e a comenta, emprega recursos discursivos e os justifica, vale-se de um modo de dizer e o explica, volta atrás nas próprias escolhas, utiliza preterições, Brás está a serviço do enunciador, que procura chamar atenção sobre os mecanismos de funcionamento da linguagem e, mais do que isso, sobre o fato de que o romance é uma construção lingüística, e não um decalque da realidade.

O contrato semiótico que comentamos no sexto item é, portanto, antidogmático, pois refuta tanto a objetividade de quem acredita que a obra deve espelhar o real quanto a subjetividade de quem supõe que o texto precisa manifestar uma visão de mundo mais pessoal ou emocional. O contrato semiótico nega, assim, as duas maneiras consagradas de observar o mundo, pondo-se em rota de colisão com o romance naturalista e com o

romance romântico, por exemplo. Por sua vez, a metaenunciação, que “revela a dimensão inevitavelmente dialógica do discurso” (Maingueneau & Charaudeau, 2004, p. 327), apresenta uma enunciação que se realiza e se avalia simultaneamente, abolindo – da mesma maneira que o contrato semiótico – a impressão, o preceito, o “quase” dogma de que possa haver certezas absolutas ou verdades monolíticas na representação discursiva do mundo.

O emprego reiterado de digressões, característico do estilo “ébrio” das *Memórias póstumas*, também chama atenção para o antidogmatismo enunciativo do romance. Como dissemos no terceiro item, em vez de valorizar os sobressaltos da fábula e o efeito de suspense deles decorrente, o enunciador prefere destacar a trama, misturando à narrativa principal cartas (como em “A um crítico”), inscrições fúnebres (em “Epitáfio”), recursos gráficos inusitados (em “O velho diálogo de Adão e Eva” e “De como não fui ministro d’Estado”) e narrativas, descrições e trechos dissertativos intercalares, numa “fusão de discursos” também comum na menipéia (Bakhtin, 1997b, p. 117).

O diálogo com o narratário, já analisado no quinto item, igualmente corrobora o caráter antidogmático do enunciador, pois essa constante interlocução não configura apenas um caso de função de direção ou de comunicação genettiana, como se o narrador pretendesse captar a benevolência de um presumível leitor, mas sim uma manifestação textual de heterogeneidade enunciativa, por meio da qual ocorre uma incorporação polifônica de outras vozes ao discurso, ainda que seja para refutá-las e satirizá-las. Assim, é como se o “leitor” ganhasse estatuto de interlocutor na narrativa, pois ele passa a ser uma espécie de co-narrador, que fala, que discute, que condena, que concorda, que tem voz, aumentando a importância que habitualmente se atribui ao narratário no enunciado.

O excesso de erudição do enunciador, que não se priva de recorrer às citações truncadas, como vimos no sétimo item, possui – na totalidade do romance – um efeito paródico, quase sarcástico, primeiro porque o narrador não tem competência intelectual para apresentar tantas citações e alusões (o que funciona como indício de ruptura semântica entre os dois primeiros níveis enunciativos) e segundo porque o excesso de referências históricas, literárias e mitológicas acaba por desautorizá-las, afinal elas são tão numerosas que é impossível dar-lhes coerência discursiva plena. Eis aí mais uma marca do antidogmatismo do enunciador.

Sintetizando o que se disse sobre o caráter do *éthos* machadiano, encontramos nas *Memórias póstumas* certos traços recorrentes de comportamento discursivo, como o ceticismo, a lucidez, o pessimismo, a derrisão, o relativismo, o cinismo e o antidogmatismo, o que se manifesta pelo fim das convenções enunciativas e pelo uso reiterado da metaenunciação, das digressões, da conversa sarcástica com o narratário e das citações intertextuais truncadas. Mas o caráter é apenas um dos três elementos em que se apóia o *éthos*. Passemos a discutir a noção de voz.

Para Maingueneau, existe em todo gênero do discurso “uma vocalidade fundamental”, pois o

texto está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa, uma voz que atesta o que é dito (2001, p. 139).

Se o *éthos* pressupõe um tom discursivo, é certo que a voz contribui para veicular esse tom. Dessa maneira, a

instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha um papel de fiador que se encarrega da responsabilidade do enunciado (2001, p. 139).

A noção de voz leva ao tom e, por isso, permite que se apreendam alguns dos traços que definem o *éthos*. Enquanto o caráter permite uma análise dos temas que caracterizam o comportamento discursivo do enunciador, a voz tem uma dimensão concreta e sensorial, uma vez que ela

vibra como um indistinto fluxo de vitalidade, como um confuso impulso para o querer-dizer, para o exprimir, ou seja, para o existir. A sua natureza é essencialmente física, corpórea; está relacionada com a vida e com a morte, com a respiração e com o sono; emana dos mesmos órgãos que presidem à alimentação e à sobrevivência (Bologna, 1987, p. 58).

Essa força corpórea, vital e impulsiva da voz ajuda a revelar – pelo modo de dizer – como o enunciador vai adquirindo espessura semântica. A apreensão e a análise da voz pelo enunciatário é essencial para precisar o *éthos* discursivo.

Nas *Memórias póstumas*, a voz do enunciador é baixa, é controlada, não há gritos, expressões de espanto ou manifestações incontidas de tristeza e alegria. “Machado” tem um domínio cerebral sobre o “fluxo de vitalidade” da voz, sobre o “confuso impulso para o querer-dizer”. Por isso, a ironia – que está presente nos três níveis enunciativos e permeia todo o discurso – não é espalhafatosa, não faz gargalhar, não produz um efeito de humor bufão.

A voz machadiana seria, pois, aquela

que se destina ao homem bem educado, ao galante freqüentador da sociedade mundana, é precisamente o oposto da selvagem, excessiva, animalesca e monstruosa vocalidade do ventríloquo ou do profeta. Não é “a voz que clama no deserto” mas, pelo contrário, “a voz que sussurra no salão” (Bologna, 1987, p. 80).

Se, no nível do caráter, o *éthos* machadiano contesta as convenções sociais, descrê das verdades absolutas e despreza a moral vigente, o mesmo não se pode dizer da voz. A voz machadiana se casa bem com a figura do sussuro no salão, pois não há excessos, há respeito à letra e há uma entonação adequada aos padrões da etiqueta.

Essa discrepância está longe de ser uma contradição. A combinação entre o caráter cético e a voz baixa e irônica amplifica o alcance crítico do *éthos* cínico. O enunciador mostra, pela voz, conhecer as normas, para poder, pelo caráter, desestabilizá-las. Daí a importância que o dizer indireto e delicado, que os significados implícitos adquirem no romance.

Vejamos um exemplo. Após o primeiro beijo adúltero entre Brás e Virgília, o narrador fica refletindo sobre o acontecimento e se recorda de mais um de seus momentos de felicidade:

As fantasias tumultuavam-me cá dentro, vinham umas sobre outras, à semelhança de devotas que se abalroam para ver o anjo-cantor das procissões. Não ouvia os instantes perdidos, mas os minutos ganhados. De certo tempo em diante não ouvi coisa nenhuma, porque o meu

pensamento, ardiloso e traquinas, saltou pela janela fora e bateu as asas na direção da casa de Virgília. Aí achou ao peitoril de uma janela o pensamento de Virgília, saudaram-se e ficaram de palestra. Nós a rolarmos na cama, talvez com frio, necessitados de repouso, e os dous vadios ali postos, a repetirem o velho diálogo de Adão e Eva (MP, cap. LIV, p. 118).

Logo em seguida, vem o capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, em que por meio de pontos finais, exclamações e interrogações, os pensamentos de Brás e Virgília entram em acordo. Há certamente uma sugestão sexual nestes dois capítulos, reforçada pelo emprego do pronome “Nós” no último parágrafo transcrito, que pode indicar que Virgília e Brás Cubas rolavam cada um na sua cama ou os dois no mesmo leito. O que é certo é que, independentemente da interpretação que se faça, a voz de salão do enunciador faz com que a referência ao amor erótico não passe de uma insinuação discursiva. Para Rodrigues, “Machado usou o grafismo por decoro” (1998, p. 288), como, aliás, seria esperado da voz machadiana.

Semelhante exploração do recurso gráfico se dá no capítulo “De como não fui ministro d’Estado”, em que a seqüência de pontos finais sugere, ao mesmo tempo, que não há nada a ser dito, pois o título do capítulo basta, e que a carreira política de Brás chegou ao fim. O início do capítulo seguinte, “Que explica o anterior”, confirma essa voz de salão:

Há cousas que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior. Podem entendê-lo os ambiciosos malogrados. Se a paixão do poder é a mais forte de todas, como alguns inculcam, imaginem o desespero, a dor, o abatimento do dia em que perdi a cadeira da câmara dos deputados. Iam-se-me as esperanças todas; terminava a carreira política (MP, cap. CXL, p. 211-212).

São muitos os exemplos que comprovam essa voz baixa, irônica, delicada, protocolar de “Machado”, que prefere o silêncio aos arroubos e aos escândalos. Esse capítulo é exemplar para reforçar essa hipótese, pois, mesmo diante da enorme frustração de ver sua carreira política ruir, o enunciador faz com que Brás se controle, e seu tom ainda é de equilíbrio.

Percebe-se nas *Memórias póstumas* uma ordenação social, um enunciador que sabe agir – ao menos em relação à palavra, à voz, à entonação do dizer – de acordo com os valores institucionalizados. Na verdade, também em relação ao corpo, o terceiro elemento sobre o qual se estrutura o *éthos*, há em “Machado” uma contenção, uma maneira de se comportar típica dos salões. Analisemos então o corpo machadiano.

Tal como a disciplina social procede a arrumação dos indivíduos pelo espaço, ordenando-os hierarquicamente e funcionalmente, a “arte da arrumação” põe-se em prática também sobre o corpo humano (em cuja imagem se inspira, não por acaso, a metáfora do “corpo social” e do “político”) (Bologna, 1987, p. 80).

Essa “arrumação dos indivíduos pelo espaço” leva em conta que o enunciador tem um corpo que corresponde a “uma maneira de habitar o espaço social” e pressupõe um modo “de se vestir e se movimentar” (Maingueneau, 2001, p. 139), pois esse corpo

não é oferecido ao olhar, (...) não é uma presença plena, mas uma espécie de fantasma induzido pelo destinatário como correlato de sua leitura (Maingueneau, 1997, p. 47).

Da mesma forma que o caráter e a voz, o corpo do enunciador é reconstruído pelo enunciatário a partir das marcas presentes no enunciado. Podemos aproximar a noção de corpo ao conceito de “*hélix corporal*” de Bourdieu, entendido como uma “pronúncia de classe”, isto é, como um “estilo de vida que se manifesta pelo corpo” (1982, p. 90).

Bourdieu exemplifica tudo isso, comentando as diferenças

entre a *boca* fechada, presa, quer dizer, tensa e censurada, e por isso feminina, e a *boca*, larga e francamente aberta, fendida, quer dizer, descontraída e livre, e por isso masculina ⁸⁰ (1982, p. 90-91).

A primeira “boca” aproxima-se de um ideal burguês, que

⁸⁰ Em francês, há uma diferença entre as próprias palavras empregadas: “*bouche*” e “*gueule*”.

encontra dentro das posturas físicas de tensão e contenção (...) os índices corporais das disposições perfeitamente gerais à respeito dos outros e do mundo (1982, p. 91).

Já a segunda “boca”

está associada às disposições viris que, de acordo com o ideal popular, encontram seu princípio na certeza tranqüila da força que exclui as censuras, quer dizer, a prudência e as astúcias tanto quanto a “etiqueta”, e que permite mostrar-se “natural”, [como] a franca manifestação (...) dos prazeres elementares (1982, p. 91-92).

A boca machadiana é, pois, feminina. Seu corpo é contido, nunca gargalha, apenas ri. Não há, nele, “a franca manifestação dos prazeres elementares”, mas o respeito às “disposições perfeitamente gerais” de comportamento social.

Aliás, o corpo não chega mesmo a ser individual. Numa análise antropológica sobre as sociedades primitivas e as comunidades rurais indo-européias, Gil defende que

o corpo de que nos falam os selvagens não é “corpo” individual: ele é continuamente investido pelos outros corpos da comunidade, por meio da palavra, dos gestos, das expressões de afeto, dos jogos, dos contatos, das carícias, ou de outras atividades sociais (1995, p. 223).

Esse corpo comunitário, que age sob a influência dos outros, é, em “Machado”, o corpo burguês, de quem conhece as etiquetas dos salões e o comportamento das elites e, por isso, sabe conter-se.

Com efeito, o corpo do enunciador machadiano, ao se colocar numa relação de oscilação entre a “tensão” e a “contenção”, como sugeriu Bourdieu, aproxima-se ao conceito proposto por Tatit, para quem a semiotização do corpo só é possível se retormarmos as precondições tensivo-fóricas para a produção do sentido, quando há

um “quase-sujeito” em interação com uma “sombra de valor”, como se pairasse, em profundidade, um pressentimento das atrações posteriormente modalizadas (1997, p. 38).

Assim, o corpo nasce das modulações tensivas do nível fundamental e, quando é discursivizado, reflete essas modulações. Em relação ao enunciador machadiano, desde o início do processo de semiotização, ocorre uma tentativa de controlar os impulsos da imprudência e dos “prazeres elementares”, como se esse corpo contido fosse uma manifestação textual, uma projeção concreta de um actante tensivo que, como “unidade do ser”, já buscava a continuidade e que, ao se projetar sobre o enunciado, obtém “o reencontro do ser com a própria unidade” (Tatit, 1997, p. 42).

Dessa forma, enquanto a voz é “origem enunciativa”, o corpo é “quase-sujeito” tensivo. Como voz e corpo são essenciais para definir o tom que caracteriza o *éthos*, tem-se que esses dois elementos – ao lado do caráter – dão existência ao enunciador, que deixa de ser uma posição actancial e passa a ser um ator, de fato, semantizado, discursivizado, cuja produção enunciativa pode ser apreendida e avaliada em relação aos valores sociais. Trata-se de uma volta à idéia de que sempre há um destinador psico-sócio-histórico do discurso, que é reconstruído a partir dos enunciados, como analisamos no primeiro capítulo desta tese.

A combinação entre o caráter cético, a voz baixa e o corpo contido delimita o *éthos* cínico de “Machado”. Temos, aqui, a tentação de perguntar: se a voz fosse alta, e se o corpo fosse espalhafatoso, mantendo-se o mesmo caráter cético, não haveria um tom ainda mais crítico na obra machadiana? Pode ser que sim. Mas o fato é que o cinismo do enunciador é, como já sugerimos, ainda mais forte, justamente porque, em relação à voz e ao corpo, há um respeito pelas convenções. Respeito que, nesse contexto, adquire um sentido irônico, sarcástico, mordaz, uma vez que o caráter as despreza de maneira retumbante. “Machado” prefere a crítica cínica à panfletária.

Aliás, os temas da ironia, do sarcasmo e da mordacidade podem servir para explicar a relação entre o caráter, de um lado, e a voz e o corpo, de outro, na constituição do *éthos* machadiano. Haveria uma intensificação do efeito de zombaria que se daria do seguinte modo:

ironia → sarcasmo → mordacidade

A ironia produziria um efeito de humor a partir da distinção entre o que se diz no enunciado e se sugere na enunciação. De acordo com o Houaiss, o sarcasmo corresponderia à “ironia cáustica”, enquanto a mordacidade seria atribuída a quem é “excessivamente rigoroso no modo de criticar ou enxergar as coisas”. Assim, o

sarcasmo é mais intenso que a ironia prototípica, e a mordacidade é uma ampliação do efeito crítico do sarcasmo.

Há ironias nas *Memórias póstumas* que não chegam a ser sarcásticas ou mordazes. Retomemos alguns exemplos. A ironia simples ocorre no capítulo “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”:

O estranho levantou-se e saiu. Era um sujeito, que visitava todos os dias para falar do câmbio, da colonização e da necessidade de desenvolver a viação férrea; nada mais interessante para um moribundo (MP, cap. VI, p. 31).

Já no capítulo “O verdadeiro Cotrim”, ocorre uma ironia cáustica, em que o narrador apresenta o cunhado como um contrabandista de escravos vaidoso, violento, avaro e interesseiro. Aqui, há sarcasmo, e não um simples efeito de humor.

Por fim, há mordacidade em “Comigo”, quando o narrador imagina o que os pais de D. Plácida lhe diriam se ela lhes perguntasse por que foi chamada ao mundo:

– *Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os dedos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia* (MP, cap. LXXV, p. 145);

Nesses três exemplos, há indício de um *éthos* cínico, cujo caráter cético e pessimista se mistura à voz irônica e ao corpo contido. Não há gargalhada, há riso. Não há grito, há sussurro. Não há espalhafato, há contenção. E tudo isso acompanhado de descrença e desdém e, em alguns casos, de sarcasmo e até mordacidade.

Retomando tudo que dissemos neste item, seria possível resumir as características do *éthos* machadiano encontrado nas *Memórias póstumas* na seguinte tabela:

Ator da enunciação sugerido pelas <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>		
<i>Éthos</i> apreendido: cínico , amante de condutas excêntricas		
CARÁTER	VOZ	CORPO
Cinismo ↓ Ceticismo lúcido Pessimismo Derrisão Relativismo Antidogmatismo (fim das convenções enunciativas)	Baixa (voz de salão) ↓ Ironia Sarcasmo Mordacidade Dizer delicado e indireto Significados implícitos	Contido ↓ Riso sem gargalhadas Cumplicidade com o modo burguês de agir e se movimentar, com os comportamentos socialmente valorizados

Mas o estilo e o *éthos* só podem ser confirmados por uma totalidade de discursos. Vejamos então se todas essas características são encontradas nos demais romances machadianos. Eis o assunto do capítulo seguinte.

Capítulo 3:
De Ressurreição
ao Memorial:
a confirmação
do éthos

1. O caráter machadiano: do cinismo ao fim das convenções enunciativas

(...) o cinismo do enunciador não é uma de suas características entre outras, mas o princípio que rege seu comportamento, especialmente se o termo for considerado não em sua versão, digamos, vulgar, mas se for relembrada sua origem filosófica.

(Dilson Ferreira da Cruz Júnior, *O éthos do enunciador nos romances de Machado de Assis: uma abordagem semiótica*)

O *éthos* apreendido a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas* poderia ser resumido na expressão “estilo cínico”. Como aponta Discini, o estilo “remete à totalidade” (2003, p. 57) e é por meio de dele que se constrói um *éthos*. Assim, o cinismo que as *Memórias póstumas* sugerem precisa ser confirmado pelos demais romances que integram a obra machadiana.

Começando nossa análise pelo caráter, podemos dizer que os percursos narrativos principais dos nove romances de Machado apresentam grandes semelhanças. Em sua tese, Cruz Júnior chega à seguinte conclusão a respeito disso:

A análise dos nove romances de Machado indicou a reiteração de uma configuração discursiva constituída por um programa narrativo central de aquisição de valores descritivos. O objeto é sempre figurativizado como ascensão social ou obtenção de prestígio social (...) (Cruz Júnior, 2006, p. 117).

Dessa maneira, o comportamento dos atores do enunciado é, em linhas gerais, caracterizado pela ambição e pela vaidade. A supervalorização do /parecer/ e do “gosto de luzir” que notamos em *Brás Cubas* também se manifesta nas demais narrativas.

Em *A mão e a luva*, por exemplo, os pensamentos de Guiomar deixam isso muito claro. Para ela, o casamento é, simultaneamente, uma possibilidade de ascensão econômica e a chance de “brilhar” socialmente:

Pedia amor, mas não o quisera fruir na vida obscura; a maior das felicidades da terra seria para ela o máximo dos infortúnios, se lha pusessem num ermo. Criança, iam-lhe os olhos com as sedas e as jóias das mulheres que via na chácara contígua ao pobre quintal de sua mãe; moça, iam-lhe do mesmo modo com o espetáculo brilhante das grandezas sociais. Ela queria um homem que, ao pé de um coração juvenil e capaz de amar, sentisse dentro em si a força bastante para subi-la aonde a vissem todos os olhos (ML, cap. XIII, p. 98).

Em *Quincas Borba*, a preocupação do casal Palha com questões financeiras os obriga a perdoar a indiscrição adúltera de Rubião:

– Mas como se hão de cortar as relações de uma vez?

– Fechar-lhe a porta, mas não digo tanto; basta, se queres, aos poucos...

Era uma concessão; Palha aceitou-a; mas imediatamente ficou sombrio, soltou a mão da mulher, com um gesto de desespero. Depois, agarrando-a pela cintura, disse em voz mais alta do que até então:

– Mas, meu amor, eu devo-lhe muito dinheiro.

Sofia tapou-lhe a boca e olhou assustada para o corredor.

– Está bom, disse, acabemos com isto. Verei como ele se comporta, e tratarei de ser mais fria... Nesse caso, tu é que não deves mudar, para que não pareça que sabes o que se deu. Verei o que posso fazer (QB, cap. L, p. 86-87).

Por fim, em *Esau e Jacó*, além da competição exagerada entre Pedro e Paulo, que sempre pressupõe ambição e vaidade, outras personagens têm “sede de nomeada”, como acontece com Santos, ao cobiçar o “palácio Nova-Friburgo”:

Para Santos a questão era só possuí-lo, dar ali grandes festas únicas, celebradas nas gazetas, narradas na cidade entre amigos e inimigos, cheios de admiração, de rancor ou de inveja (EJ, cap. IX, p. 39);

ou com D. Cláudia, argumentando em favor da vida longe da corte:

Era tão bom chegar à província! Tudo anunciado, as visitas a bordo, o desembarque, a posse, os cumprimentos... Ver a magistratura, o funcionalismo, a oficialidade, muita calva, muito cabelo branco, a flor da terra, enfim, com suas cortesias longas e demoradas, todas em ângulo ou em curva, e os louvores impressos (EJ, cap. XXX, p. 74).

Ocorre que tanto nos casos em que o narrador é também ator do enunciado, como nas situações em ele se mantém apenas no plano da enunciação, não há condenações explícitas a esse comportamento vaidoso, arrivista e ambicioso. Isso ocorre porque, no

plano do enunciado, a ascensão é sempre vista como um valor positivo; portanto, eufórico: todos os actantes desse nível desejam ascender socialmente, de um modo ou de outro, mesmo que pertençam ao grupo dos dominantes. No entanto, (...) quando se atenta para o nível da enunciação, o quadro é diferente, pois essa instância não lança o mesmo olhar para essas condutas, o que acaba por opor, por meio de estratégias muito diversas, a enunciação e o enunciado. O que é visto de forma neutra ou positiva pelo narrador é sancionado negativamente pelo enunciadador (Cruz Júnior, 2006, p. 118).

Esses programas narrativos de aquisição de prestígio social são rechaçados pelo enunciadador, o que se percebe pelo seu ceticismo, pelo seu pessimismo e pelo seu relativismo, além de sua insistência em apontar a superficialidade e o egoísmo das atitudes humanas. E tudo isso reforçado pela indiferença com que os narradores dos nove romances machadianos apresenta e analisa esses programas.

Desde o primeiro parágrafo de *Ressurreição*, por exemplo, já se nota o pessimismo de “Machado” ao comentar o dia de ano-bom:

Tudo nos parece melhor e mais belo, – fruto de nossa ilusão, – e alegres com vermos o ano que desponha, não reparamos que ele é também um passo para a morte (RE, cap. I, p. 57).

Esse pessimismo faz com que o narrador vá apresentando a superficialidade como uma conduta habitual dos seres humanos. Ninguém está livre desse olhar crítico. Moreirinha é um desses atores do enunciado rasos que povoam a obra machadiana:

Ao espírito de Moreirinha repugnavam as preocupações graves. (...) Dos mil episódios da vida de certa classe, não havia gazeta melhor informada que o amante de Cecília. Os novos amores de uma, os arrufos de outra, o dito chistoso dessa, a aventura daquela, tudo ele sabia em primeira mão. Não lhe perguntassem por estréias nem crises políticas; mas a mobília com que Fulano presenteara a certa dama, a ceia equívoca em que Sicrana chegara a beber champagne por uma botina, esse era domínio seu (...) (RE, cap. XIV, p. 133).

O final do romance, que mostra a infelicidade casmurra de Félix, a duvidar reiterada e obcecadamente da fidelidade de Lúvia, tem uma estrutura quase dissertativa, em que o uso do presente epistêmico amplia o alcance do ceticismo do narrador em relação a Félix:

Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: “perdem o bem pelo receio de o buscar”. Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento de confiança e a memória das ilusões (RE, cap. XXIV, p. 180).

Semelhantemente a Moreirinha, o Jorge de *A mão e a luva* também apresenta boa dose de superficialidade, com o agravante de que ele é ainda um parasita social. Após mostrá-lo como uma pessoa pródiga, de comportamento afetado e com idéias “chochas por dentro” (ML, cap. VII, p. 58), o narrador diz:

Tais eram os defeitos aparentes de Jorge. Outros havia, e desses, o maior era um pecado mortal, o sétimo. O nome que lhe deixara o pai, e a influência da tia podiam servir-lhe nas mãos para fazer carreira em alguma coisa pública; ele, porém, preferia vegetar à toa, vivendo do pecúlio que dos pais herdara e das esperanças que tinha na afeição da baronesa. Não se lhe conhecia outra ocupação (ML, cap. VII, p. 58).

Ainda em *A mão e a luva*, a relação amorosa de Guiomar e Luís Alves, alicerçada menos no amor do que no cálculo, na ambição e na conveniência social, é exemplar do tipo de relacionamento afetivo que se dá na obra machadiana. Trata-se de um pragmático amor à primeira vista:

As duas ambições tinham-se adivinhado, desde que a intimidade as reuniu. O proceder de Luís Alves, sóbrio, direto, resoluto, sem desfalecimentos, nem demasias ociosas, fazia perceber à moça que ele nascera para vencer, e que a sua ambição tinha verdadeiramente asas, ao mesmo tempo que as tinha ou parecia tê-las o coração. Demais, o primeiro passo do homem público estava dado; ele ia entrar em cheio na estrada que leva os fortes à glória. Em torno dele ia fazer-se aquela luz, que era a ambição da moça, a atmosfera que ela almejava respirar. Estêvão dera-lhe a vida sentimental, – Jorge a vida vegetativa; em Luís Alves via ela combinadas as afeições domésticas com o ruído exterior (ML, cap. XV, p. 107-108).

A conveniência que aproxima o racionalismo audacioso de Luís Alves e a vaidade egoísta de Guiomar pode muito bem ser representada pelas figuras da “mão” e da “luva”. O narrador explicita essa conveniência no último parágrafo do romance, quando, após um mês de casados, Luís Alves e Guiomar conversam sobre as motivações que fizeram com que eles se aproximassem:

Guiomar, que estava de pé defronte dele, com as mãos presas nas suas, deixou-se cair lentamente sobre os joelhos do marido, e as duas ambições trocaram o ósculo fraternal. Ajustavam-se ambas, como

se aquela luva tivesse sido feita para aquela mão (ML, cap. XIX, p. 132).

Se houvesse a remota hipótese de algum leitor mais desavisado não ter entendido o título do segundo romance machadiano, o narrador fez questão de deixar tudo às claras no último período de *A mão e luva*.

Logo no início de *Helena*, com a morte do conselheiro Vale, toma-se contato com duas personagens, muito semelhantes aos demais egoístas e superficiais atores do enunciado de “Machado”.

Quando D. Úrsula e Estácio ficam sabendo que o conselheiro tinha uma filha fora do casamento e que não apenas fazia dela uma de suas herdeiras, como também exigia que a irmã e o filho recebessem Helena em casa, como parenta que era, a egoísta D. Úrsula fica furiosa:

D. Úrsula reprovou de todo o ato do conselheiro. Parecia-lhe que, a despeito dos impulsos naturais e licenças jurídicas, o reconhecimento de Helena era um ato de usurpação e um péssimo exemplo. A nova filha era, no seu entender, uma intrusa, sem nenhum direito ao amor dos parentes; quando muito, concordaria em que se lhe devia dar o quinhão da herança e deixá-la à porta. Recebê-la, porém, no seio da família e de seus castos afetos, legitimá-la aos olhos da sociedade, como ela estava aos da lei, não o entendia D. Úrsula, nem lhe parecia que alguém pudesse entendê-lo (HE, cap. II, p. 26-27).

É sintomático o emprego do substantivo “usurpação” pelo narrador. De acordo com o ponto de vista da tia de Estácio, os “castos afetos da família” e os “olhos da sociedade” não permitiam que Helena tivesse “direito ao amor dos parentes”. Ao contrário, ela merecia ser deixada “à porta”, a despeito de quaisquer “licenças jurídicas”.

Já Estácio é menos egoísta que superficial. Mais disposto a aceitar a nova irmã na família e assim cumprir as decisões testamentárias do pai, o rapaz sabia conviver como poucos com as exigências da vida galante. A política o aborrecia profundamente, o que fazia com ele fosse “indiferente ao ruído exterior” (HE, cap. II, p. 30). O interesse de Estácio era pela matemática e pela vida de salão:

Tal era o filho do conselheiro; e se alguma coisa há ainda que acrescentar, é que ele não cedia nem esquecia nenhum dos direitos e deveres que lhe davam a idade e a classe em que nascera. Elegante e polido, obedecia à lei do decoro pessoal, ainda nas menores partes dela. Ninguém entrava mais corretamente numa sala; ninguém saía mais oportunamente. Ignorava a ciência das nugas, mas conhecia o segredo de tecer um cumprimento (HE, cap. II, p. 30).

A expressão “o segredo de um cumprimento” tem um tom de ironia, como se o pessimista enunciador, por meio de seu indiferente narrador, estivesse a debochar dessa preocupação excessiva de Estácio com as boas maneiras e com a etiqueta social.

Mas o retrato mais cruel de *Helena* é o de Dr. Camargo. Amigo do conselheiro Vale, Camargo fazia de tudo para que sua filha Eugênia se casasse com Estácio. A relação do pai com a filha consistia num amor “violento, fraco e cego” (HE, cap. XIV, p. 105). Trata-se praticamente de uma manifestação da “Teoria do benefício” das *Memórias póstumas*, uma vez que esse sentimento de Camargo

era uma maneira que o pai tinha de amar-se a si próprio. Entrava naquilo uma soma larga de fatuidade. Menos graciosa, Eugênia seria, talvez, menos amada. Ele contemplava-a com o mesmo orgulho com que o joalheiro admira o adereço que lhe saiu das mãos. Era a ternura do egoísta; amava-se na própria obra (HE, cap. XIV, p. 105).

Essa “fatuidade”, porém, estava longe de ser inofensiva. Camargo não poupa esforços e chantagens para realizar o casamento e para transformar o futuro genro num homem público:

O casamento era muito, mas não bastava. Camargo cuidara na carreira política de Estácio, como um meio de dar certo relevo público ao da filha, e, por um efeito retroativo, a ele próprio, cuja vida fora tanto ou quanto obscura (HE, cap. XIV, p. 106).

O “efeito retroativo” de que fala o narrador combina com a “ternura do egoísta”. Aliás, em *Helena*, embora haja romanescas surpresas narrativas, os atores do enunciado agem sobremaneira pelo cálculo.

Mesmo Salvador, o pai biológico de Helena, a despeito de sua trágica história de vida, demonstra uma conduta marcada pelo cálculo quando, numa carta à filha, recomenda-lhe cuidado diante da desconfiança de Estácio:

O Estácio esteve comigo, logo depois que daqui saíste a última vez. Entrou desconfiado (...). Interrogou-me; respondi conforme pedia o caso. Supondo que ele soubesse de tuas visitas, não lhe oculte a minha pobreza; era o meio de atribuí-las a um sentimento de caridade. (...) Conta-me o que há, pobre filha do coração; não me escondas nada. Em todo caso, procede com cautela. Não provoques nenhum rompimento (...) (HE, cap. XXIV, p. 166).

As orações imperativas do final do fragmento sugerem como Salvador defende a necessidade de Helena manter-se como filha do conselheiro Vale. Entre o amor filial e o futuro economicamente seguro, ele não hesita em optar pelo segundo. É a lógica das ações em “Machado”.

Em *Iaiá Garcia*, os exemplos não diferem muito do que encontramos nos três primeiros romances machadianos. Jorge, por exemplo, mesmo tendo se martirizado na Guerra do Paraguai, aceitando com isso as imposições de Valéria, manifesta a mesma superficialidade de um Moreirinha ou de um Estácio:

Não era profundo; abrangia mais do que penetrava. Sobretudo, era uma inteligência teórica; para ele, o praxista representava o bárbaro. Possuindo muitos bens, que lhe davam para viver à farta, empregava uma partícula do tempo em advogar o menos que podia – apenas o bastante para ter o nome no portal do escritório e no almanaque de Laemmert (IG, cap. II, p. 32).

Essa preguiça intelectual, por sua vez, é semelhante à do homônimo de *A mão e a luva* e constitui outro traço de comportamento renitente das personagens machadianas. Mas o ator do enunciado apresentado com mais requinte no romance não

é Jorge, e sim Iaiá Garcia. É ela que, ao desconfiar de um caso amoroso pretérito entre a madrastra e Jorge, sente-se na necessidade de proteger o pai de uma improbatilíssima traição:

O que se passou naquele cérebro ainda verde, mas já robusto, foi uma resolução sem plano. Deslindar o vínculo espúrio era o essencial e urgente, não cogitou no modo. Sua inocência, assim como lhe dissimulava toda extensão possível do mal, assim também lhe encobria as asperezas e os óbices da execução. Era o coração que lhe designava esse papel de anjo guardador. Natureza simples e intata, ia direito ao fim sem o temor que dá a experiência e a contemplação da vida. Quem sabe? Não conhecia a hipocrisia, mas acabava de suspeitá-la; começava talvez, a aprendê-la (IG, cap. X, p. 110).

O aprendizado da hipocrisia, tão útil ao jogo social dos romances machadianos, faz de Iaiá uma mulher cada vez mais determinada. Após sugerir seu interesse por Jorge e, assim, solapar qualquer resquício da relação entre ele e Estela, o rapaz fica atordoado com firmeza de resolução e com a emoção da moça. O narrador então revela os pensamentos de Jorge:

Podia ser que todos aqueles atrevimentos encobrissem um cálculo, – o cálculo da ambição, que intentasse trocar a beleza pelo benefício de uma posição ostensiva e superior. Quando essa suspeita lhe brotou no espírito, Jorge não sentiu diminuir a admiração nem a estima; porquanto, a ambição, se ambição havia, parecia ser de boa raça. Mas era impossível combinar o cálculo com as lágrimas daquela tarde, e ele as sentira quentes, silenciosas, e não podia crer que uma vida quase adolescente possuísse já a arte da hipocrisia (IG, cap. XIV, p. 150).

Acontece que o capítulo X já mostrara que Iaiá Garcia conhecia “a arte da hipocrisia”, de modo que seu choro durante a conversa com Jorge, embora fosse um tanto ambíguo, tinha nascido da intenção de desfazer aquele “vínculo espúrio” entre seu pretendente e sua madrastra.

Muitas das observações do narrador sobre Iaiá confirmam o caráter cético do enunciatador. A certa altura, ao comentar a velocidade com que a menina aprendera a jogar xadrez, o narrador afirma:

Das qualidades necessárias ao jogo de xadrez, Iaiá possuía as duas essenciais: vista pronta e paciência beneditina; qualidades preciosas na vida, que também é um xadrez, com seus problemas e partidas, umas ganhas, outras perdidas, outras nulas (IG, cap. XI, p. 123)

A metáfora que associa a vida ao xadrez funciona como uma figurativização que confirma o caráter cético do enunciatador, que vê a vida como um jogo cheio de “problemas” e que, às vezes, não dá em nada. Essa postura de resignação é simultaneamente confirmada e negada no final do romance, no momento em que Iaiá e Jorge vão ao cemitério visitar o túmulo de Luís Garcia:

No primeiro aniversário da morte de Luís Garcia, Iaiá foi com o marido ao cemitério, a fim de depositar na sepultura do pai uma coroa de saudades. Outra coroa havia sido ali posta, com uma fita em que se liam estas palavras: – A meu marido. Iaiá beijou com ardor a singela dedicatória, como beijaria a madrasta se ela lhe aparecesse naquele instante. Era sincera a piedade da viúva. Alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões (IG, cap. XVII, p. 191).

Ao dizer que “alguma coisa escapa ao naufrágio das ilusões”, o narrador alude à firmeza de Estela, que, mesmo diante de tentação de reviver o amor proibido com Jorge, conseguiu sublimá-lo, apoiando a decisão da enteada de casar-se com ele e mostrando amor e respeito pelo marido morto. Mas o fato é que essa atitude nobre – ainda que motivada por um orgulho exacerbado – é muito pequena diante do “naufrágio das ilusões”, expressão que se casa bem com o pessimismo, o ceticismo e o relativismo que caracterizam o fazer discursivo do enunciatador.

Os quatro romances posteriores às *Memórias póstumas* mantêm os mesmos traços definidores do *éthos* machadiano.

Nas dedicatórias e advertências dos romances, é comum, por meio de uma metalepse, o enunciador – pela boca de um narrador – apresentar-se como responsável pela totalidade das narrativas de um escritor, o que é até certo ponto natural, uma vez que os prefácios são um lugar em que o primeiro nível enunciativo se manifesta mais abertamente. Com “Machado” não é diferente. Ocorre que, em *Quincas Borba*, essa metalepse aparece no corpo do texto do romance:

Este Quincas Borba, se acaso me fizeste o favor de ler as Memórias póstumas de Brás Cubas, é aquele mesmo naufrago da existência, que ali aparece, mendigo, herdeiro inopinado e inventor de uma filosofia (QB, cap. IV, p. 23).

Fenômeno parecido só se dá entre *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, em que a idéia de que há um enunciador responsável pela totalidade da obra machadiana também aparece explicitamente marcada no enunciado.

Em *Quincas Borba*, se o comparamos aos quatro romances anteriores às *Memórias póstumas*, há mais indícios da indiferença do narrador e do ceticismo, do pessimismo e do relativismo com que o enunciador apresenta a superficialidade e o egoísmo das condutas dos atores do enunciado.

Das muitas personagens do romance que têm seus arroubos de vaidade, destacamos três: Rubião, Carlos Maria e o Major Siqueira. O protagonista, após salvar uma criança que tinha atravessado a rua sem olhar para os lados e estava prestes a ser atropelada, vê a notícia dessa boa ação impressa nos jornais. Num primeiro momento, a modéstia o impede de regozijar-se com a publicação do fato. Num segundo, sua vaidade fala mais alto:

Passou ao banho, vestiu-se, penteou-se, sem esquecer a bisbilhotice da folha, acanhado com a publicação de um negócio, que ele reputava mínimo, e ainda mais pelo encarecimento que lhe dera o escritor, como se tratasse de dizer bem ou mal em política. Ao café, pegou novamente na folha (...). Aqui confessou Rubião que bem podia crer na sinceridade do escritor. (...)

Rubião interrompeu as reflexões para ler ainda a notícia. Que era bem escrita, era. Trechos havia que releu com muita satisfação. O

diabo do homem parecia ter assistido à cena. Que narração! que viveza de estilo! Alguns pontos estavam acrescentados, – confusão de memória, – mas o acréscimo não ficava mal. (...)

Rubião foi agradecer a notícia ao Camacho, não sem alguma censura pelo abuso de confiança, mas uma censura mole, ao canto da boca. Dali foi comprar uns tantos exemplares da folha para os amigos de Barbacena. Nenhuma outra transcreveu a notícia; ele, a conselho do Freitas, fê-la reimprimir nos a-pedidos do Jornal do Comércio, interlinhada (QB, cap. LXVII, p. 109-110).

Aqui, ouve-se a voz da “sede de nomeada” de Rubião, que não consegue controlar a satisfação de ver sua ação transformada em heroísmo e divulgada, ainda que em matéria paga, pela imprensa.

Carlos Maria apresenta uma vaidade ainda mais afetada. O narrador não o poupa:

Montava bem. Toda a gente que passava, ou estava às portas não se fartava de mirar a postura do moço, o garbo, a tranqüilidade régia com que se deixava ir. Carlos Maria, – e este era o ponto em que cedia à multidão, – recolhia as admirações todas, por ínfimas que fossem. Para adorá-lo, todos os homens faziam parte da humanidade (QB, cap. LXXVI, p. 125).

Já o major Siqueira, amigo de Palha e Sofia antes de estes enriquecerem, fica indignado quando as senhoras da alta sociedade não incluem Dona Tonica numa comissão para ajudar flagelados nas Alagoas:

– Lembra bem, interrompeu o Major Siqueira; por que não meteram minha filha na comissão das Alagoas? Qual! Há já muito que reparo nisto; antigamente não se fazia festa sem nós. Nós éramos a alma de tudo. De certo tempo para cá começou a mudança; entraram a receber-nos friamente, e o marido, se pode esquivar-se, não me cumprimenta. Isto começou há tempos; mas antes disso sem nós é que não se fazia nada. (...) Ora o Palha, um pé-rapado! Já o envergonho.

Antigamente: major, um brinde. Eu fazia muitos brindes, tinha certo desembaraço. Jogávamos o voltarete. Agora está nas grandezas; anda com gente fina. Ah! vaidades deste mundo! Pois não vi outro dia a mulher dele, num coupé, com outra? A Sofia de coupé! Fingiu que me não via, mas arranjou os olhos de modo que percebesse se eu a via, se a admirava. Vaidades desta vida! Quem nunca comeu azeite, quando come se lambuza (QB, cap. CXXX, p. 197-198).

É evidente que o major não está preocupado em envolver a filha em ações filantrópicas. Seu problema é a mesma vaidade que ele imputa ao casal Palha. Trata-se de um apego à formalidade, à letra de Damasceno: o desprezo social é o que mais parece incomodar os atores do enunciado machadianos.

O narrador de *Quincas Borba* não esconde sua indiferença aos sentimentos humanos. Comparando, num dado momento, a tristeza de Tonica e a alegria de Rubião, ele escreve:

E enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo cansativo; mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária, e faz-se o equilíbrio da vida (QB, cap. XLV, p. 73).

Os comentários do narrador sobre a situação de Sofia, que tinha sido galanteada por Carlos Maria e refletia sobre os motivos que o levaram a casar-se com Maria Benedita, denotam um certo relativismo. Embora com certo peso na consciência, afinal o galanteio de Carlos Maria a fez flertar com o adultério, ela sentiu-se preterida:

Se me perguntardes por algum remorso de Sofia, não sei que vos diga. Há uma escala de ressentimento e de reprovação. Não é só nas ações que a consciência passa gradualmente da novidade ao costume, e do temor à indiferença. Os simples pecados de pensamentos são sujeitos a essa mesma alteração, e o uso de cuidar nas cousas afeiçoa tanto a elas, – que, afinal, o espírito não as estranha, nem as repele. E nestes casos há sempre um refúgio moral na isenção exterior, que é, por outros

termos mais explicativos, o corpo sem mácula (QB, cap. CLXIII, p. 234-236).

E se houvesse ficado alguma dúvida de que o narrador não acredita na humanidade e não se interessa pela dor que a aflige, fique-se com o último capítulo do romance, em que, após a morte de Rubião e Quincas Borba, o narrador explicita sua indiferença em relação aos sofrimentos do narratário e, por extensão, de todos os homens:

Eia! chora os dous recentes mortos, se tens lágrimas. Se só tens riso, ri-te! É a mesma cousa. O Cruzeiro, que a linda Sofia não quis fitar como lhe pedia Rubião, está assaz alto para não discernir os risos e as lágrimas dos homens (QB, cap. CCI, p. 277).

Em *Dom Casmurro*, o fato de o narrador ser também ator do enunciado impede manifestações mais patentes de indiferença existencial, mas não evita que certas personagens sejam apresentadas como superficiais e vaidosas. O agregado José Dias é o melhor exemplo disso. Ele, que “sabia opinar obedecendo” e cujas cortesias “vinham antes do cálculo que da índole” (DC, cap. V, p. 23), é uma personagem típica da obra machadiana:

Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão (DC, cap. IV, p. 22).

Em sua função de parasita social, José Dias disputa ferrenhamente com quem quer que seja a atenção da família de D. Glória, defendendo-a de quem supostamente não esteja à altura de Bentinho e seus parentes. É o caso de Pádua, com quem José Dias mantém uma contenda velada durante todo o romance, a ponto de eles disputarem no capítulo “O Santíssimo” quem deveria segurar uma das varas do pátio de uma procissão. É certo que há uma boa dose de vaidade em Pádua também, que acaba levando apenas uma tocha e a sensação de que “para tocha qualquer pessoa servia”

(DC, cap. XXX, p. 65), mas José Dias ganha dele no que diz respeito a vencer no jogo de aparências da sociedade.

Nem o padre Cabral está livre do pecado da vaidade. Ao ser nomeado protonotário apostólico, ele não consegue ocultar a satisfação, tanto que narrador afirma:

Cabral ouvia com gosto a repetição do título. Estava em pé, dava alguns passos, sorria ou tamborilava na tampa da boceta. O tamanho do título como que lhe dobrava a magnificência, posto que, para ligá-lo ao nome, era demasiado comprido; esta segunda reflexão foi tio Cosme que a fez. Padre Cabral acudiu que não era preciso dizê-lo todo, bastava que lhe chamassem o protonotário Cabral. Subentendia-se apostólico (DC, cap. XXXV, p. 77).

Mas o ciúme doentio do casmurro Bento de Albuquerque Santiago faz muitas vezes do narrador um mal-humorado, um desconfiado, um egoísta, um sujeito indiferente às dores alheias. O caso de Manduca é prototípico.

Manduca tinha lepra e, nos últimos anos de vida, envolveu-se em uma polêmica epistolar sobre a Guerra da Criméia com o seminarista Bentinho. A certa altura, ao voltar para casa após um encontro com Capitu, Bentinho recebe a notícia de que Manduca morrera há meia hora. O narrador então se incomoda com a possibilidade de ter que “ver um defunto ao voltar de uma namorada” (DC, cap. LXXXIV, p. 148):

Se eu passasse antes ou depois, ou se o Manduca esperasse algumas horas para morrer, nenhuma nota aborrecida viria interromper as melodias da minha alma. Por que morrer exatamente há meia hora? Toda hora é apropriada ao óbito; morre-se muito bem às seis ou sete horas da tarde (DC, cap. LXXXIV, p. 148-149).

Esse momento de sinceridade do narrador não anula o jogo de dissimulação que predomina em *Dom Casmurro*. No afã de culpar a esposa pelo fracasso de sua vida afetiva, Bento não poupa esforços. Pode ser que ele até falte com a verdade, uma vez que reconhece a inevitabilidade da mentira, que “é, muita vez, tão involuntária como a

transpiração” (DC, cap. XLI, p. 87). Em outro momento, o narrador se vale da figurativização para mostrar a necessidade e, eventualmente, o prazer de mentir:

(...) a mentira é dessas criadas que se dão pressa em responder às visitas que “a senhora saiu”, quando a senhora não quer falar a ninguém. Há nessa cumplicidade um gosto particular; o pecado em comum iguala por instantes a condição das pessoas, não contando o prazer que dá a cara das visitas enganadas, e as costas com que elas descem... (DC, cap. XLVII, p. 96).

O relativismo do enunciador também aparece nos momentos em que o narrador parece justificar não somente a mentira, mas todos os demais possíveis deslizes éticos dos atores do enunciado. Num momento dissertativo, Bento decreta:

Faltar ao compromisso é sempre infidelidade, mas a alguém que tenha mais temor a Deus que aos homens não lhe importará mentir, uma vez ou outra, desde que não mete a alma no purgatório. Não confundam purgatório com inferno, que é o eterno naufrágio. Purgatório é uma casa de penhores, que empresta sobre todas as virtudes, a juro alto e prazo curto. Mas os prazos renovam-se, até que um dia uma ou duas virtudes medianas pagam todos os pecados grandes e pequenos (DC, cap. CXIV, p. 192).

O pagamento dos “pecados grandes e pequenos” por “uma ou duas virtudes medianas” não é muito diferente da “lei da equivalência das janelas” de Brás Cubas e consiste em um argumento oportunista – mais um – para justificar atitudes réprobas. Mas é quase impossível que ele consiga, dessa forma, captar plenamente a benevolência do narratário, pois a maneira como o narrador se refere, por exemplo, a Ezequiel é de uma crueldade atroz. Quando o garoto volta da Europa e diz que pretende fazer uma expedição arqueológica no Egito, Bento confessa:

Prometi-lhe recursos, e dei-lhe logo os primeiros dinheiros precisos. Comigo disse que uma das conseqüências dos amores furtivos do pai

era pagar eu as arqueologias do filho; antes lhe pagasse a lepra... (DC, cap. CXLV, p. 232).

Não é de bom tom desejar a ninguém a lepra. Muito menos dizer que vai pagar para alguém contrai-la. Pior se esse alguém for um possível filho. Um narrador desse tipo apenas confirma que o enunciador machadiano deixa transparecer “o legado de nossa miséria” na totalidade de seus romances.

Se, de alguma forma, *Memórias póstumas* e *Quincas Borba* formam uma unidade, na medida em que as personagens Quincas Borba e Brás Cubas se conheciam e chegam a aparecer nas duas obras, o mesmo se pode dizer de *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, que apresentam o mesmo narrador, como deixa claro a “Advertência” de *Esau e Jacó*:

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

A razão desta designação especial não se compreendeu então nem depois. Sim, era o último dos sete cadernos, com a particularidade de ser o mais grosso, mas não fazia parte do Memorial, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis. Não trazia a mesma ordem de datas, com indicação da hora e do minuto, como usava neles. Era uma narrativa; e, posto figure aqui o próprio Aires, com o seu nome e título de conselho, e, por alusão, algumas aventuras, nem assim deixava de ser a narrativa estranha à matéria dos seis cadernos (...) (EJ, p. 17).

Esse prólogo mostra que o conselheiro Aires é o narrador tanto de *Esau e Jacó* quanto do *Memorial de Aires*. No entanto é curioso que, neste, o narrador se apresenta como ator do enunciado e se vale de debreagens enunciativas da enunciação e do enunciado, enquanto, naquele, ele se mantém como ator da enunciação e prefere recorrer às debreagens enunciativas da enunciação e enuncivas do enunciado. Com rigor, em *Esau e Jacó*, há uma grande embreagem actancial do enunciado, por meio da

qual se neutralizam a primeira e a terceira pessoa e se emprega reiteradamente um “ele” com valor de “eu”. Mas, independentemente dessas questões de sintaxe discursiva, ambos os romances reforçam o mesmo caráter enunciativo.

Em *Esau e Jacó*, o egoísmo humano misturado com vaidade aparece, às vezes, de forma grotesca. É o caso da descrição das sensações de Natividade ao descobrir a própria gravidez:

No meio disso, a que vinha agora uma criança deformá-la por meses, obrigá-la a recolher-se, pedir-lhe as noites, adoecer dos dentes e o resto? Tal foi a primeira sensação da mãe, e o primeiro ímpeto foi esmagar o gérmen. Criou raiva ao marido (EJ, cap. VI, p. 32).

Num outro momento, quando Pedro levanta a hipótese de acompanhar Flora e o pai da moça numa viagem política, o rapaz se alegra, não sem uma observação sutil de Aires:

A esperança de se desterrarem assim de Paulo verdejou na alma de Pedro. Sim, Paulo não iria também, a mãe não se deixaria ficar desamparada. Que perdesse um filho, vá; mas ambos...

A quem quer que este final de monólogo pareça egoísta, peço-lhe pelas almas dos seus parentes e amigos, que estão no céu, peço-lhe que considere bem as causas. Considere o estado da alma do rapaz, a contigüidade da moça, as raízes e as flores da paixão, a própria idade de Pedro, o mal da terra, o bem da mesma terra. Considere mais a vontade do céu, que vela por todas as criaturas que se querem, salvo se uma só é que quer a outra, porque então o céu é um abismo de iniquidades (...) (EJ, cap. LII, p. 118-119).

Flora demonstra o mesmo egoísmo dos dois irmãos e de Natividade. A certa altura, Perpétua procura saber por qual dos dois gêmeos Flora está mais interessada, mas não consegue penetrar na alma da moça:

Não achou nada. Flora continuou a não se deixar ler. Não lhe atribuas isto a cálculo, não era cálculo. Sericamente, não pensava em nada acima de si (EJ, cap. LXXXIV, p. 180).

O egoísmo de Flora é mais simples que o dos irmãos, que estão em constante competição, e que o de Natividade, que nascia de uma vaidade desmedida. Mas não deixa de ser egoísmo, embora Aires procure sempre relativizar os sentimentos pouco nobres que suas personagens revelam.

Não só as elites apresentadas em *Esau e Jacó* municiam o pessimismo e o ceticismo do narrador. Até os escravos se regozijam, de modo vaidoso, quando Santos e Natividade ganham um título de nobreza:

Os criados ficaram felizes com a mudança dos amos. Os próprios escravos pareciam receber uma parcela da liberdade e condecoravam-se com ela: “Nhã Baronesa!” exclamavam saltando. E João puxava Maria, batendo castanholas com os dedos: “Gente, quem é esta crioula? Sou escrava de Nhã Baronesa!” (EJ, cap. XX, p. 60).

É difícil não reconhecer aqui o “orgulho da servilidade” das *Memórias póstumas*. A distinção dada aos amos fez com que os escravos se orgulhassem mais ainda por servi-los.

O tom diplomático adotado por Aires durante todo o romance não o impede de manifestar a indiferença típica dos narradores machadianos. Quando é proclamada a República, em meio a toda efervescência política, resolve-se jogar volarete na casa de Santos. O barão julga que

(...) não era bonito que no próprio dia em que o regímen caíra ou ia cair, entregasse o espírito a recreações de sociedade... (EJ, cap. LXVI, p. 147),

mas acaba aceitando o convite dos amigos, o que vale um comentário machadiano do narrador:

Enfim, o basto e a espadilha fizeram naquela noite o seu ofício, como as mariposas e os ratos, os ventos e as ondas, o lume das estrelas e o sono dos cidadãos (EJ, cap. LXVI, p. 148).

Por fim, ainda há em *Esau e Jacó* o ceticismo lúcido do enunciador, que aparece em mais um momento dissertativo do narrador:

Há muito remédio contra a insônia. O mais vulgar é contar de um até mil, dous mil, três mil ou mais, se a insônia não ceder logo. É remédio que ainda não fez dormir ninguém, ao que parece, mas não importa. Até agora, todas as aplicações eficazes contra a tísica vão de par com a noção de que a tísica é incurável. Convém que os homens afirmem o que não sabem, e, por ofício, o contrário do que sabem; assim se forma esta outra incurável, a Esperança (EJ, cap. LXXXIII, p. 174).

A referência à esperança é mais cética do que se poderia supor à primeira vista, pois ela é comparada à tísica e à insônia, cujos remédios, embora ineficazes, continuam a ser usados pelas pessoas, que têm a mania de afirmar “o que não sabem, e, por ofício, o contrário do que sabem”.

No *Memorial de Aires*, talvez pelo fato de o narrador assumir-se como ator do enunciado e da enunciação, há ainda mais espaço para ele manifestar suas crenças e, por extensão, o caráter do enunciador. O conselheiro Aires, por todo o romance, comporta-se como um observador acurado das atitudes humanas, o que apenas acaba reforçando o pessimismo e o ceticismo machadiano.

Mais de uma vez, Aires admite a necessidade da mentira, só que com um grau de humor que o diferencia, por exemplo, do narrador de *Dom Casmurro*:

(...) o acaso também é corregedor de mentiras. Um homem que começa mentindo disfarçada e descaradamente acaba muita vez exato e sincero (MA, p. 51).

Além da mentira, a maledicência de D. Cesária, por exemplo, também é justificada pelo narrador:

A maledicência não é tão mau costume como parece. Um espírito vadio ou vazio, ou ambas estas cousas acha nela útil emprego. E depois, a intenção de mostrar que outros não prestam para nada, se nem sempre é fundada, muita vez o é, e basta que o seja alguma vez para justificar as outras (MA, p. 120).

A defesa sarcástica que Aires faz da mentira e da maledicência lembra os argumentos oportunistas por meio dos quais Brás Cubas procura justificar suas atitudes. A diferença é que Aires, na maioria das vezes, analisa somente o comportamento alheio.

Quando o narrador comenta a relação entre o casal Aguiar e seus filhos de consideração Tristão e Fidélia, exprime-se uma visão de mundo absolutamente pessimista:

O pior é não serem filhos de verdade, mas só de afeição; é certo que, em falta de outros, consolam-se com estes, e muita vez os de verdade são menos verdadeiros (MA, p. 63).

Até mesmo as amizades sinceras são alvo das observações críticas de Aires:

Quando eu lia clássicos lembra-me que achei em João de Barros certa resposta de um rei africano aos navegadores portugueses que o convidaram a dar-lhes um pedaço de terra para um pouso de amigos. Respondeu-lhes o rei que era melhor ficarem amigos de longe; amigos ao pé seriam como aquele penedo contíguo ao mar, que batia nele com violência. A imagem era viva, e se não foi a própria ouvida ao rei de África era contudo verdadeira (MA, p. 144).

Os exemplos ainda poderiam ser mais numerosos. O que fica destas longas citações é a convicção de que o caráter do enunciador machadiano se constrói a partir de seus narradores que, de modo mais ou menos explícito, de forma mais ou menos sistemática, mostram-se indiferentes aos atores do enunciado calculistas, vaidosos e egoístas, sempre envolvidos em percursos narrativos de obtenção de prestígio social. Toda essa teia discursiva vai apresentando cada vez mais recorrências, cada vez mais

invariâncias nos nove romances machadianos, de modo que aparecem elementos suficientes para mapear a dimensão semântica do primeiro nível enunciativo e, assim, (re)construir o caráter do ator da enunciação “Machado de Assis”.

Um traço relevante desse caráter, como intuímos no capítulo passado, é a derrisão, o riso zombeteiro, o humor crítico, que acaba projetando-se também sobre o corpo e a voz do enunciador. Trata-se de uma forma de humor carnalizada, em que o riso desestabiliza as convenções e se aproxima do discurso da sátira menipéia.

Em *Ressurreição*, a apresentação de Viana, o irmão de Lívia, consiste numa manifestação textual desse humor corrosivo:

Viana era um parasita consumado, cujo estômago tinha mais capacidade que preconceitos, menos sensibilidade que disposições. Não se suponha, porém, que a pobreza o obrigasse ao ofício; possuía alguma coisa que herdara da mãe, e conservara religiosamente intato, tendo até então vivido do rendimento de um emprego de que pedira demissão por motivo de dissidência com o seu chefe. Mas estes contrastes entre a fortuna e o caráter não são raros. Viana era um exemplo disso. Nasceu parasita como outros nascem anões. Era parasita por direito divino (RE, cap. I, p. 61).

O “direito divino” ao parasitismo aponta para a indiferença do narrador que, ao associar parasitas a “anões”, prefere não fazer julgamentos morais explícitos de seus atores do enunciado, uma vez que o tom zombeteiro que ele adota já é suficiente para garantir o sarcasmo na apresentação das personagens. Trata-se de uma neutralidade forjada pelo enunciador, que usa a derrisão como instrumento crítico.

Em *A mão e a luva*, quando a baronesa manda Mrs. Oswald “ver se já deram de comer aos passarinhos” (ML, cap. XVIII, p. 120), pois ela quer conversar a sós com Guiomar, após Jorge pedir a mão da moça em casamento, nota-se o tom de deboche discursivo que é tão comum em “Machado”:

A inglesa obedeceu e saiu. A careta que fez ao sair ninguém lha pôde ver, e não se perdeu nada (ML, cap. XVIII, p. 121).

O lado intrometido e maledicente da dama de companhia da baronesa fica claro nesta passagem, quando, num comentário sintético e sarcástico (“e não se perdeu nada”), o narrador contribui para revelar o lado simultaneamente crítico e bem-humorado do enunciador. É a combinação da “pena da galhofa” com a “tinta da melancolia” que tanto encontramos nestes nove romances.

O tom predominante em *Helena* não é o da derrisão, mas o enunciador machadiano não deixa de manifestá-lo, ainda que pontualmente. É o caso, por exemplo, do momento em que o narrador mostra, de modo satírico, como o caráter de Eugênia se combinava com os excessos de zelo de Camargo:

(...) o coração conhecia as doçuras da bondade; a rebeldia era um hábito, não um vício nativo. A própria frivolidade foi-lhe desenvolvida pela educação, nada podendo o zelo da mãe contra as complacências do pai. Esta era a explicação também da fascinação que exercia nela o tumulto exterior da vida. Quase se pode dizer que ela não conhecera o vestido curto; a modista a desmamou; uma contradança foi a sua primeira comunhão (HE, cap. XIV, p. 105-106).

A vontade exagerada de Camargo em fazer com que a filha brilhasse no “tumulto da vida exterior” justifica as duas metáforas finais, em que ama-de-leite é a “modista” e em que uma quadrilha é quase um sacramento. Se, por um lado, o narrador evita julgar explicitamente a conduta de Camargo, por outro, a derrisão mostra que a avaliação do enunciador sobre ele é francamente negativa.

Em *Iaiá Garcia*, há uma passagem exemplar para mostrar esse riso zombeteiro machadiano. Quando morre o desembargador, que se havia tornado praticamente um tutor de Estela, o interesseiro Antunes fica desesperado:

O Sr. Antunes recebeu dous golpes em vez de um: o de o ver morrer, e o de não o ver testar. As aneurismas têm dessas perfídias inopináveis (IG, cap. III, p. 40).

A atribuição de perfídia a um aneurisma é típica do caráter de “Machado”. Outro momento do mesmo romance em que se nota a derrisão se dá na sarcástica caracterização de Procópio Dias:

Sua filosofia tinha dous pais: Luculo e Salomão, – não o Luculo general, nem o Salomão piedoso, mas só a parte sensual desses dois homens, porque o eterno feminino não o dominava menos que o eterno estômago (IG, cap. VII, p. 85).

A luxúria e a gula de Procópio Dias não estão sendo apresentadas simplesmente como pecados condenáveis. O enunciador prefere o humor fino para atribuir-lhe essas características, que vêm figurativizadas nas felizes expressões “eterno feminino” e “eterno estômago”. Dessa forma, “Machado” evita a crítica panfletária e moralizante, valendo-se dessa associação imprevista de palavras, com quebra do paralelismo semântico⁸¹, para produzir o “avultamento do elemento cômico” (Fiorin, 2006, p. 91).

Em *Quincas Borba*, quando Sofia vê cair o carteiro, após supor que era Carlos Maria quem chegava para galanteá-la, ela não consegue conter o riso. Então o narrador faz um comentário dirigido ao narratário, figurativizado numa leitora romântica, em que se defende – quase que numa manifestação de metaenunciação – o direito à derrisão:

Perdoem-lhe esse riso. Bem sei que o desassossego, a noite mal passada, o terror da opinião, tudo contrasta com esse riso inoportuno. Mas, leitora amada, talvez a senhora nunca visse cair um carteiro. Os deuses de Homero, – e mais eram deuses, – debatiam uma vez no Olimpo, gravemente, e até furiosamente. A orgulhosa Juno, ciosa dos colóquios de Tétis e Júpiter em favor de Aquiles, interrompe o filho de Saturno. Júpiter troveja e ameaça; a esposa treme de cólera. Os outros gemem e suspiram. Mas quando Vulcano pega da urna de néctar, e vai coxeando servir a todos, rompe no Olimpo uma enorme gargalhada inextinguível. Por quê? Senhora minha, com certeza nunca viu cair um carteiro (QB, cap. LIII, p. 90).

Esse humor erudito de “Machado” reaparece quando Rubião pensa em casar-se para fugir da obsessão por Sofia. Então, após uma comparação entre a incapacidade do

⁸¹ Voltaremos a tratar dessa questão no terceiro item deste capítulo.

protagonista de *Quincas Borba* em entender seus desejos e a situação de uma aranha, o narrador diz:

Que sabe a aranha a respeito de Mozart? Nada; entretanto, ouve com prazer uma sonata do mestre. O gato, que nunca leu Kant, é talvez um animal metafísico (QB, cap. LXXX, p. 129).

A metafísica dos gatos é compatível ao “eterno estômago” de Procópio Dias ou ao “direito divino” ao parasitismo de Viana.

Em *Dom Casmurro*, o narrador – até mesmo por aceitar a alcunha que dá título ao romance – é um ator da enunciação mal-humorado. Mas também na narrativa de Bento há excertos em que se encontra o riso zombeteiro de “Machado”. É o que ocorre quando Bentinho fica enciumado porque Capitu não lhe prestou atenção numa lição de astronomia:

Um anônimo ou anônima que passe na esquina da rua faz com que metamos Sírius dentro de Marte, e tu sabes, leitor, a diferença que há de um a outro na distância e no tamanho, mas a astronomia tem dessas confusões (DC, cap. CVII, p. 182).

Como Aires é mais espirituoso que casmurro, em *Esau e Jacó* há mais espaço para manifestações do caráter escarninho do enunciador. Por exemplo, ao comentar o porquê da expressão “discreto como um túmulo”, Aires escreve:

(...) os túmulos não são discretos. Se não dizem nada, é porque diriam sempre a mesma história; daí a fama de descrição. Não é virtude, é falta de novidade (EJ, cap. CXX, p. 235).

Em outras passagens, o narrador de *Esau e Jacó* chega a recorrer à ironia para intensificar o efeito satírico da derrisão. Após a morte de João de Melo, que era parente de Santos e Natividade, manda-se rezar uma missa pelo defunto. Numa conversa posterior envolvendo o casal e Perpétua, eles chegam a interessantes conclusões:

Depois falaram do parente morto e concordaram piamente que era um asno; – não disseram este nome, mas a totalidade das apreciações vinha dar nele, acrescentando honesto e honestíssimo (EJ, cap. VI, p. 34).

Outra ironia, no mesmo capítulo, dá-se quando o narrador comenta a reação de Santos, em comparação à da mulher, quando fica sabendo que será pai:

Santos sentiu mais que ela o prazer da vida nova. Eis aí vinha a realidade do sonho de dez anos, uma criatura tirada da coxa de Abraão, como diziam aqueles bons judeus, que a gente queimou mais tarde, e agora emprestam generosamente seu dinheiro às companhias e às nações. Levam juro por ele; mas os hebraísmos são dados de graça (EJ, cap. VI, p. 31).

A sátira aos judeus é intensificada pela ironia presente no advérbio “generosamente” e pela idéia de os ensinamentos sobre a cultura hebraica, diferentemente dos empréstimos, são gratuitos.

No *Memorial de Aires*, merece destaque uma quase auto-sátira de Aires, que comprova a amplitude da derrisão no romance. Veja-se uma passagem do diário de 18 de maio de 1888:

Rita escreveu-me pedindo informações de um leiloeiro. Parece-me caçoada. Que sei eu de leiloeiros nem de leilões? Quando eu morrer podem vender em particular o pouco que deixo, com abatimento ou sem ele, e a minha pele com o resto; não é nova, não é bela, não é fina, mas sempre dará para algum tambor ou pandeiro rústico. Não é preciso chamar um leiloeiro.

Vou responder isso mesmo à mana Rita, acrescentando algumas notícias que trouxe da rua (...). Mas não (...). Mando-lhe só dizer que o leiloeiro morreu; provavelmente ainda vive, mas há de morrer algum dia (MA, p. 50).

De todos os traços que definem o caráter do enunciador machadiano, o que aparece com mais frequência nos nove romances aqui referidos é o antidogmatismo,

que se manifesta pelo fim das convenções enunciativas. Dessa forma, há um embaralhamento dos níveis enunciativos, ocorrem metalepses nos prefácios, sobram comentários metaenunciativos, valoriza-se a polifonia com a instalação reiterada de narratários e pseudonarratários, misturam-se inúmeras manifestações de erudição às citações intertextuais truncadas, interrompe-se a fábula pelas constantes digressões, brinca-se com a onisciência do narrador.

Em *Esau e Jacó*, como já dissemos, aparecem várias referências ao *Memorial*, num processo semelhante àquele encontrado em *Quincas Borba*, quando o narrador se refere explicitamente às *Memórias póstumas*. Num dado momento, em *Esau e Jacó*, valendo-se da embreagem actancial que caracteriza o discurso do narrador, Aires explica a estrutura do seu diário, como já havia sido feito na “Advertência”:

Usava também guardar por escrito as descobertas, observações, reflexões, críticas e anedotas, tendo para isso uma série de cadernos, a que dava o nome de Memorial (EJ, cap. XII, p. 45-46).

Logo em seguida, transcreve-se uma página desse diário de Aires, o que, aliás, ocorre em outros momentos do romance, como, por exemplo, quando o conselheiro afirma preferir a conversa de mulheres à de homens:

É dele esta frase do Memorial: “Na mulher, o sexo corrige a banalidade; no homem, agrava” (EJ, cap. XXXI, p. 77).

Esse processo de intertextualidades – digamos “intramachadianas” – remete, explicitamente, à totalidade de discursos que delimita o estilo, que define o *éthos*. Em lugar de apresentar cada romance como uma narrativa autônoma, parece que os narradores de “Machado” fazem questão de assumir que há um nível enunciativo subjacente a todas as narrativas que compõem sua obra. Trata-se, pois, de mais uma manifestação de antidogmatismo enunciativo.

Cruz Júnior (2006) mostra que, dos nove romances machadianos, apenas em dois – *Iaiá Garcia* e *Dom Casmurro* – não há prefácios, prólogos ou advertências e que, por isso, nestes, há apenas uma instância enunciativa, enquanto nas demais sete narrativas haveria duas instâncias narrativas em oposição – *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires* –

ou em concordância – *Quincas Borba* –, pois em todas elas há algum tipo de prólogo. Cruz Júnior então defende que estes textos introdutórios contêm

macro-debreagens, pelo fato de ele consistir em uma debreagem de segundo grau, a qual instaura um narrador *segundo* que conduzirá a narrativa. Desse modo, com exceção dos romances citados, o que se chama de narrador é, na verdade, um narrador *segundo* instaurado pelo narrador *primeiro*, que assina M. de A ou M. A. (2006, p. 238)

Uma particularidade desses prefácios e advertência é que

eles tratam menos do texto que se segue e mais do fazer que o gerou, ou do sujeito que os produziu, e, por esse motivo, considera-se necessária uma breve – brevíssima, diria o José Dias – reflexão sobre o fazer do escritor, este considerado como enunciador que apresenta um papel temático específico: escrever livros (2006, p. 240-241).

É certo que, dentro do rigor do modelo semiótico, é mais pertinente, num primeiro momento, tomar esses prefácios como manifestações de um “narrador *primeiro*” que instala, por uma debreagem interna, o “narrador *segundo*” que conduzirá o romance. No entanto, se aceitamos que esse narrador *primeiro* trata do /fazer/ enunciativo e do “sujeito” que produz o enunciado, promovendo uma “reflexão sobre o fazer do escritor”, pode-se dizer que ele está atribuindo a si o que é da competência do enunciador, como se o segundo nível enunciativo estivesse, estranhamente, englobando o primeiro. Dessa maneira, pode-se considerar que quem fala nesses prefácios é, sim, o enunciador, que recorre ao mesmo tipo de metalepse que há em *Quincas Borba* e *Esauí e Jacó*. Esse enunciador que fala é outra manifestação de antidogmatismo, do fim das convenções enunciativas.

Analisemos alguns exemplos da metaenunciação que aparece nesses prólogos. Em *Ressurreição*, encontramos:

A crítica desconfia sempre da modéstia dos prólogos, e tem razão. Geralmente são arrebiques de dama elegante, que se vê ou se crê bonita, e quer assim realçar as graças naturais. Eu fujo e benzo-me três

vezes quando encaro alguns desses prefácios contritos e singelos (...) (RE, p. 55).

Esse tom bem-humorado reaparece no final da “Advertência” de *A mão e a luva*:

Mas talvez estou eu a dar proporções muito graves a uma cousa de tão pequeno tomo. O que aí vai são umas poucas páginas que o leitor esgotará de um trago, se elas lhe aguçarem a curiosidade, ou se lhe sobrar alguma hora que absolutamente não possa empregar em outra cousa, – mais bela ou mais útil (ML, p. 18).

A mesma idéia aparece na “Advertência” de *Esaú e Jacó* e é repetida no *Memorial de Aires*:

Quem leu Esaú e Jacó talvez reconheça estas palavras do prefácio: “Nos lazeres do ofício escrevia o Memorial, que, apesar das páginas mortas ou escuras, apenas daria (e talvez dê) para matar o tempo da barca de Petrópolis” (MA, p. 15).

Muitas vezes, os comentários metaenunciativos, tão comuns aos prólogos, aparecem no corpo do romance, explicitando sua arquitetura, ou seja, os elementos da trama que o constitui. Esse recurso de modalidade autonímica revela um enunciador constantemente preocupado em mostrar que a linguagem não é cópia, mas interpretação da realidade e que, por isso, a construção discursiva deve ser tomada como *poiésis*, e não como decalque do mundo natural. Mais uma vez, estamos diante de um indício do antidogmatismo de “Machado”, sempre próximo da tradição menipéia.

Em *Ressurreição*, há uma dessas interferências do narrador no momento em que Meneses e Raquel começam a flertar:

Aqui podia acabar o romance muito natural e sacramentalmente, casando-se estes dous pares de corações e indo desfrutar a sua lua-de-mel em algum canto ignorado dos homens. Mas para isso, leitor impaciente, era necessário que a filha do coronel e o Dr. Meneses se

amassem, e eles não se amavam, nem se dispunham a isso (RE, cap. XII, p. 124).

Há, nessa passagem, uma sátira sutil aos finais felizes do Romantismo e ao narratário acostumado a esse tipo de desfecho. Como é comum na obra machadiana, o narrador não se contenta apenas em dizer que não houve casamento; ele prefere comentar, de maneira zombeteira, a condução da própria narrativa. Acontece que, no último capítulo de *Ressurreição*, Meneses e Raquel acabam ficando juntos, o que é narrado numa passagem em que há metaenunciação, referência ao narratário e manifestação de pessimismo:

Dez anos volveram sobre os acontecimentos deste livro, longos e enfastiados para uns, ligeiros e felizes para outros, que é a lei uniforme desta mofina sociedade humana.

Ligeiros e felizes foram eles para Raquel e Meneses, que eu tenho a honra de apresentar ao leitor, casados, e amantes ainda hoje. A piedade os uniu; a união os fez amados e venturosos (RE, cap. XXIV, p. 178).

O narrador, que havia chamado o leitor de “impaciente”, agora se diz honrado por apresentar Raquel e Meneses “casados, e amantes ainda hoje”. É a “pena da galhofa” que domina o enunciador machadiano.

Em *A mão e a luva*, logo que Estêvão diz a Luís Alves que pretende por morrer por causa de uma desilusão amorosa, o narrador faz seus comentários à trama:

Ali mesmo lhe confiou Estêvão tudo o que havia, e que o leitor saberá daqui a pouco, caso não aborreça estas histórias de amor, velhas como Adão, e eternas como o céu (ML, cap. I, p. 19).

Outra vez, a maneira como se faz referência aos idílios sentimentais desdenha as convenções românticas, e o narrador opta pelo bom humor na apresentação de suas personagens.

Ao intrometer-se reiteradamente na narrativa, é habitual que o narrador mostre hesitações, recorra a preterições e valha-se de rodeios lingüísticos. É o que se dá quando Guiomar se surpreende com a declaração de amor feita por Luís Alves:

Guiomar sentou-se outra vez muda, despeitada, a bater-lhe o coração como nunca lhe batera em nenhuma outra ocasião da vida, nem de susto, nem de cólera, nem... de amor, ia eu a dizer, sem que ela o houvesse sentido jamais (ML, cap. XIV, p. 102).

Em *Helena*, esse apreço pela preterição aparece muitas vezes:

Além das qualidades naturais, possuía Helena algumas prendas de sociedade, que a tornavam aceita a todos, e mudaram em parte o teor da vida da família. Não falo da magnífica voz de contralto, nem da correção com que sabia usar dela, porque ainda então, estando fresca a memória do conselheiro, não tivera ocasião de fazer-se ouvir (HE, cap. IV, p. 38-39).

Note-se que o narrador, embora não seja ator do enunciado em nenhum dos quatro primeiro romances de Machado de Assis, não hesita em recorrer à primeira pessoa, por meio de debreagens da enunciação, para tecer observações sobre o próprio romance. Esse narrador “intruso” é outra característica do ator da enunciação “Machado de Assis”.

Mas, às vezes, o narrador prefere não explicitar os meandros da trama e recorre aos significados implícitos, o que pode remeter à dimensão metaenunciativa. No final de *Helena*, por exemplo, no momento em que Helena e Estácio praticamente trocam confidências amorosas por meio de olhares, o narrador diz:

Era a primeira revelação, tácita mas consciente, do sentimento que os ligava. Nenhum deles procurara esse contato de suas almas, mas nenhum fugiu. O que eles disseram um ao outro, com simples olhos, não se escreve no papel, não se pode repetir ao ouvido; confissão misteriosa e secreta, feita de um a outro coração, que só ao céu cabia ouvir,

porque não eram vozes da terra, nem para a terra as diziam eles (HE, cap. XXVIII, p. 190).

O que “não se escreve no papel” e “não se pode repetir ao ouvido” é o dizer delicado e indireto que caracteriza a voz machadiana, como veremos no item seguinte. Nesse excerto, a voz baixa vem acompanhada da metaenunciação.

Em *Iaiá Garcia*, não há tantas passagens metaenunciativas como nos demais romances, mas ainda assim o narrador faz referências ao próprio discurso:

Depois [Estela] contou-lhe a paixão de Jorge e todo o episódio da Tijuca, causa originária dos acontecimentos narrados neste livro (IG, cap. XVII, p. 188).

Em contrapartida, em *Quincas Borba*, “Machado” compensa *Iaiá Garcia*. O número de comentários do narrador à trama e à conduta das personagens é praticamente tão grande quanto em *Memórias póstumas*. A função de direção é recorrente em *Quincas Borba*:

Deixemos Rubião na sala de Botafogo, batendo com as borlas do chambre nos joelhos, e cuidando na bela Sofia. Vem comigo, leitor; vamos vê-lo, meses antes, à cabeceira do Quincas Borba (QB, cap. III, p. 23).

Para anunciar o *flashback*, o narrador se dirige ao narratário, estabelecendo uma interlocução que, muitas vezes, engloba discussões metaenunciativas. Num determinado momento, à semelhança de Brás, o narrador de *Quincas Borba* resolve referir-se a questões de “método”, como no capítulo “Transição” das *Memórias póstumas*. Comentando a alegria de Rubião de ter feito uma sugestão ao artigo político de Camacho, o narrador escreve:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tantos outros, – velhos todos, – em que a matéria do capítulo era posta no sumário: “De como aconteceu isto assim, e mais assim”. Aí está Bernardim Ribeiro; aí estão outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir

a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollet, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos. Pegai em Tom Jones, livro IV, cap. I, lede este título: Contendo cinco folhas de papel. É claro, é simples, não engana a ninguém; são cinco folhas, mais nada, quem não quer não lê, e quem quer lê, para os últimos é que o autor conclui obsequiosamente: “E agora, sem mais prefácio, vamos ao seguinte capítulo” (QB, cap. CXIII, p. 171);

no capítulo seguinte, após mais essa prova de erudição do enunciador, o narrador sugere:

Se tal fosse o método deste livro, eis aqui um título que explicaria tudo: “De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera” (QB, cap. CXIII, p. 171).

Como é de praxe do caráter antidogmático de “Machado”, o capítulo subsequente – que trata do amor incorrespondido de Rubião e da desconfiança deste em relação a um possível adultério de Sofia com Carlos Maria – desdenha tudo que se disse anteriormente:

Ao contrário, não sei se o capítulo que se segue poderia estar todo no título (QB, cap. CXIV, p. 172)

Talvez por isso os capítulos de *Quincas Borba* não tenham título.

Já em *Dom Casmurro*, os dois primeiros capítulos – “Do título” e “Do livro” – são quase que integralmente metaenunciativos e explicam o porquê de o romance chamar-se *Dom Casmurro* e os motivos que levam Bento de Albuquerque Santiago a escrever suas memórias. Após narrar que mandou construir no Engenho Novo uma casa exatamente igual à que ele foi criado na Rua de Matacavalos, mantendo a mesma decoração desta, inclusive com os bustos dos imperadores pintados na parede da sala, Bento quer fazer o narratário acreditar que seu romance será escrito como estratégia para matar o tempo:

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, filosofia e política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma História dos Subúrbios menos seca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras...? (DC, cap. II, p. 17-18).

A idéia de que foram os medalhões pintados nas paredes que incentivaram Bento a fazer sua autobiografia é engenhosa, mas é jogo de cena. Aqui, há uma dissensão semântica entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, e o enunciador está, de certa forma, satirizando o narrador, já que o romance é exatamente uma tentativa de reconstrução (em que tudo seria, portanto, “árido e longo”) da infância e da juventude de Bentinho. Ao revelar sua obsessão pelo passado, que o faz imitar no Engenho Novo sua antiga morada de Matacavalos, o narrador assume, sem perceber, que é ele quem sente a necessidade de reconstituir “os tempos idos” e que os motivos que o levam a não escrever um livro de filosofia, direito ou política, além da “*História dos subúrbios*”, não são verdadeiros. Assim, há dois patamares de metaenunciação: o do narrador a comentar a própria narrativa e o do enunciador a problematizar os efeitos de verdade e de sinceridade que o narrador pretende produzir.

Em *Esau e Jacó*, a metaenunciação volta a ser mais espirituosa:

Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou de aluguel; mas eu, amigo, eu sei como as coisas se passaram, e refiro-as tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar. O melhor é ler com atenção (EJ, cap. V, p. 30).

No entanto, algumas vezes, essas explicações metaenunciativas do narrador são contraditórias. Por exemplo, no capítulo “De uma reflexão intempestiva”, Aires imagina algumas objeções de uma leitora interessada em antecipar os desdobramentos da fábula e responde-lhe:

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método (EJ, cap. XXVII, p. 71).

Só que no capítulo “A epígrafe”, Aires reconhece a importância de os leitores intervirem na narrativa para completá-la:

(...) há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos (EJ, cap. XIII, p. 47).

Essa postura de negar-se a si mesmo do narrador sugere um livro cujo método de composição está longe de ser uniforme. Esse caráter de galhofa enunciativa reaparece no momento em que o narrador introduz os dois últimos capítulos do romance:

Todas as histórias, se as cortam em fatias, acabam com um capítulo último e outro penúltimo, mas nenhum autor os confessa tais; todos preferem dar-lhes um título próprio. Eu adoto o método oposto; escrevo no alto de cada um dos capítulos seguintes os seus nomes de remate, e, sem dizer a matéria particular de nenhum, indico o quilômetro em que estamos da linha. Isto supondo que a história seja um trem de ferro. A minha não é propriamente isso. Poderia ser uma canoa, se lhe tivesse posto águas e ventos, mas tu viste que só andamos por terra, a pé ou de carro, e mais cuidadosos da gente que do chão. Não é trem nem barco; é uma história simples, acontecida e por acontecer; o que poderás ver nos dois capítulos que faltam e são curtos (EJ, cap. CXIX, p. 233-234).

As mesmas galhofas estão presentes no *Memorial de Aires*, por exemplo, quando o narrador diz escrever um diário, mas chega a sugerir que poderia tratar-se de um romance:

Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do dia 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos. Em ambos esses dias – que então chamaria capítulos – encontrei na rua a viúva Noronha, trocamos algumas palavras, vi-a entrar no bonde ou no carro, e partir; logo dei com dous sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dous capítulos, ou os faria mui diversos um de outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra da imaginação (MA, p. 103).

O presumível efeito de realidade do diário, em oposição ao efeito de ficcionalidade da novela, apenas comprova como as fronteiras discursivas são móveis na obra machadiana, que muitas vezes recorre aos “gêneros intercalares” (Fiorin, 2006b, p. 91) da menipéia.

A metaenunciação em “Machado” não pode ser completamente analisada se não tratarmos da questão do narratário nos oito romances aqui referidos, uma vez que sua instalação no discurso – mais do que uma mera debreagem da enunciação – deixa transparecer o caráter dialógico explícito que se constrói na obra machadiana. A polêmica narrador-narratário, como ocorrera nas *Memórias póstumas*, muitas vezes explicita o antidogmatismo do enunciador.

É certo que há muitas referências ao narratário que, misturando função de direção e de comunicação, acabam por produzir um efeito de cordialidade típico do estilo folhetinesco. Esse tipo de debreagem não nos interessa, na medida em que ele define menos o estilo machadiano do que os hábitos da literatura do século XIX. O que importa para a construção do ator da enunciação é a espessura semântica desses narratários e, por extensão, a maneira como o narrador se relaciona com eles.

Em *Ressurreição*, quando surpreendentemente Félix se mostra apaixonado por Lívia, o narrador corrige o narratário:

Ironia da sorte chamará o leitor a este desfecho de uma situação que, algumas semanas antes, tão outra se lhe afigurava. Chame-lhe

antes lógica da natureza, porque o coração de Félix, que aparentava ser mármore, era simplesmente da nossa comum argila (RE, cap. VIII, p. 100).

É certo que o tom do narrador nessa passagem ainda é de respeito pelo narratário, mas a discordância entre eles já sugere que o “leitor” nem sempre é capaz de compreender certas sutilezas da narrativa. Em *A mão e a luva*, isso fica bem mais claro quando o narrador, no momento de apresentar Jorge, atribui ao narratário a curiosidade romanesca:

Suponho que o leitor estará curioso de saber quem era o feliz ou infeliz mortal, de quem as duas trataram no diálogo que precede, se é que já não suspeitou que esse era nem mais nem menos o sobrinho da baronesa, – aquele moço que apenas de passagem lhe apontei nas escadas do Ginásio (ML, cap. VII, p. 57).

Se o narratário precisa ser corrigido e se ele se comporta como um leitor comum de folhetins, não é de estranhar que o narrador, como no seguinte fragmento de *A mão e a luva*, procure mostrar ao narratário que seu discurso é antidogmático e que exige esforço de interpretação:

Não será preciso dizer a um leitor arguto e de boa vontade... Oh! sobretudo de boa vontade, porque é mister havê-la, e muita, para vir até aqui, e seguir até o fim, uma história, como esta, em que o autor mais se ocupa de desenhar um ou dous caracteres, e de expor alguns sentimentos humanos, que de outra qualquer coisa, porque outra coisa não se animaria a fazer (...) (ML, cap. IX, p. 66).

Embora sem o sarcasmo das *Memórias póstumas*, tem-se aqui um embrião de “O senão do livro”. Em *Helena*, também não há referências sarcásticas ao narratário, mas há uma passagem em que ele é convidado a compartilhar o mesmo espaço dos atores do enunciado, numa espécie de metalepse:

O chapelinho de palha (...) tornava mais bela a figura da moça. Eugênia era uma das mais brilhantes estrelas entre as menores do céu fluminense. Agora mesmo, se o leitor lhe descobrir o perfil em camarote de teatro, ou se a vir entrar em alguma sala de baile, compreenderá, – através de um quarto de século, – que os contemporâneos de sua mocidade lhe tivessem louvado, sem contraste, as graças que então alvoreciam com o frescor e a pureza das primeiras horas (HE, cap. V, p. 44-45).

Todos esses exemplos mostram que o narratário, nos romances machadianos, é mais do que um papel actancial, na medida em que ele vai sendo actorializado, discursivizado o tempo todo. Uma exceção a esse fenômeno é *Iaiá Garcia*. Nessa narrativa,

(...) poucas são as vezes em que [o narrador] comenta os fatos que narra, a ponto mesmo de, em termos quantitativos, a debreagem enunciativa da enunciação predominar em toda a narrativa. Para que se tenha uma idéia de como as coisas se passam, as palavras **leitor** ou **leitora**, referindo-se ao narratário, não aparecem uma vez sequer no romance (Cruz Júnior, 2006, p. 144).

No entanto, há passagens em que a função de direção orienta o narratário sobre os rumos do romance:

Antes de irmos direto ao centro da ação, vejamos por que evolução do destino se operou o casamento de Estela (IG, cap. VI, p. 66).

O emprego da primeira do plural parece incluir aí um “eu” (narrador) e um “tu” (narratário), num momento de enunciação enunciada marcada semanticamente. Embora raro em *Iaiá Garcia*, esse trecho confirma a tese de que “Machado” não abre mão da problematização do processo de comunicação no romance.

Em *Quincas Borba*, romance já posterior à vertigem actancial das *Memórias póstumas*, o diálogo com o narratário passa a ser constante. Desde o começo do

romance, quando o enunciador-narrador diz que o narratário poderia fazer-lhe o favor de ter lido *Memórias póstumas*, até o capítulo final, em que o narrador afirma que as lágrimas e os risos do leitor não fazem diferença para os destinos da humanidade, as referências ao narratário se repetem sistematicamente. Quando Rubião se anima a conquistar Sofia, supondo que o amor dele era recíproco, o narrador brinca com o narratário, chamando a mulher de Palha de “exército amigo”:

A lua era magnífica. No morro, entre o céu e a planície, a alma menos audaciosa era capaz de ir contra um exército inimigo, e destruí-lo. Vede o que não seria com este exército amigo (QB, cap. XXXIX, p. 64).

Um pouco mais adiante, no capítulo já citado em que se compara a alegria do galanteador Rubião à tristeza de D. Tonica, que envelhecia solteira, a referência ao narratário – que é chamado de “rico senhor” – já ganha traços irônicos:

E enquanto uma chora, outra ri; é a lei do mundo, meu rico senhor; é a perfeição universal. Tudo chorando seria monótono, tudo rindo cansativo, mas uma boa distribuição de lágrimas e polcas, soluços e sarabandas, acaba por trazer à alma do mundo a variedade necessária, e faz-se o equilíbrio da vida (QB, cap. XLV, p. 73).

Quando Rubião começava a desconfiar de uma traição de Sofia, influenciado pela história inventada por um cocheiro, o diálogo com o narratário já se torna sarcástico:

...ou, mais propriamente, capítulo em que o leitor, desorientado, não pode combinar as tristezas de Sofia com a anedota do cocheiro. E pergunta confuso: – Então a entrevista da Rua da Harmonia, Sofia, Carlos Maria, esse chocalho de rimas sonoras e delinquentes é tudo calúnia? Calúnia do leitor e do Rubião, não do pobre cocheiro que não proferiu nomes, não chegou sequer a contar uma anedota verdadeira. É o que terias visto, se lesses com pausa. Sim, desgraçado, adverte bem que era inverossímil; que um homem, indo a uma aventura daquelas, fizesse parar o tilburi diante da casa pactuada. Seria pôr uma

testemunha ao crime. Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia, – ruas transversais, onde o tálburi podia ficar esperando (QB, cap. CVI, p. 162).

O leitor, nessa passagem, é chamado de “desorientado”, caluniador, apressado e “desgraçado”, incapaz de interpretar corretamente os sobressaltos da fábula. Essa relação polêmica com o narratário, marca do antidogmatismo enunciativo machadiano, reaparece no momento em que o narrador comenta a conveniência de dar títulos longos e bastante explicativos aos capítulos:

Se tal fosse o método deste livro, eis aqui um título que explicaria tudo: “De como Rubião, satisfeito da emenda feita no artigo, tantas frases compôs e ruminou, que acabou por escrever todos os livros que lera”.

Lá haverá leitor a quem só isso não bastasse. Naturalmente, quereria toda a análise da operação mental do nosso homem, sem advertir que, para tanto, não chegariam as cinco folhas de papel de Fielding. Há um abismo entre a primeira frase de que Rubião era co-autor até a autoria de todas as obras lidas por ele; é certo que o que mais lhe custou foi ir da frase ao primeiro livro; – deste em diante a carreira fez-se rápida. Não importa; a análise seria ainda assim longa e fastiosa. O melhor de tudo deixar só isto; durante alguns minutos, Rubião se teve por autor de muitas obras alheias (QB, cap. CXIII, p. 171-172).

Novamente, o narratário é discursivizado como alguém que não compreende as escolhas do enunciador, o que gera um descompasso entre o narrador e sua interlocução marcada no enunciado.

O mesmo ocorre em *Dom Casmurro*. Após uma infantil discussão, em que Bentinho e Capitu fazem “um duelo de ironias” (DC, cap. XLIV, p. 93) e Capitu termina dizendo que o padre Bentinho batizaria seu primeiro filho, o casmurro narrador diz:

Abane a cabeça leitor; faça todos os gestos de incredulidade. Chegue a deitar fora este livro, se o tédio já o não obrigou a isso antes; tudo é possível. Mas, se o não fez antes e só agora, fio que torne a pegar do livro e que o abra na mesma página, sem crer por isso na veracidade do autor. Todavia, não há nada mais exato. Foi assim mesmo que Capitu falou, com tais palavras e maneiras. Falou do primeiro filho, como se fosse a primeira boneca (DC, cap. XLV, p. 94).

No instante em que Bentinho, enciumado pela relação entre Escobar e Capitu, chega a flertar com Sancha, há outra referência sarcástica ao narratário, que estaria mais acostumado a narrativas tradicionais:

A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo (DC, cap. CXIX, p. 202).

Em *Esau e Jacó*, também há muitas alusões ao narratário. E muitas delas vêm misturadas à embreagem actancial que estrutura o foco narrativo do romance:

Esse Aires que aí aparece conserva ainda agora algumas das virtudes daquele tempo, e quase nenhum vício. Não atribuas tal estado a qualquer propósito. Nem creias que vai nisto um pouco de homenagem à modéstia da pessoa. Não, senhor, é verdade pura e natural efeito (EJ, cap. XII, p. 44).

A conversa com o leitor, aqui, ganha uma dimensão de galhofa, na medida em que o narrador é o próprio Aires, que faz referência a si mesmo empregando a terceira pessoa. Portanto essa autocaracterização produz um efeito de subjetividade, que não combina com as expressões “verdade pura” e “natural efeito”.

Em outro momento, quando o narrador se lembra do caso em que Perpétua e Natividade deram a um pedinte de esmolas uma nota de dois mil-réis, após consultar a cabocla do Castelo, ele diz que o pedinte atribuiu o dinheiro a uma graça divina:

Não, leitor, não me apanhas em contradição. Eu bem sei que a princípio o andador das almas atribuiu a nota ao prazer que a dama traria de alguma aventura. Ainda me lembram as palavras dele: “Aquelas duas viram passarinho verde!” Mas se agora atribuí a nota à proteção da santa, não mentia então nem agora. Era difícil atinar com a verdade. A única verdade eram os dous mil-réis. Nem se pode dizer que era a mesma em ambos os tempos (EJ, cap. LXXIV, p. 161).

Mais uma vez, o narratário é tachado de conservador, pois espera uma narrativa sem conflitos, sem contradições, sem uma interpretação dialética da realidade. E “Machado” é partidário do relativismo que nos impede de “atinar com a verdade”. Nessa passagem, portanto, o “leitor” mostraria sua incapacidade de compreender a complexidade da relação entre o homem e o mundo, isto é, a complexidade do contrato semiótico que estrutura a obra machadiana.

No *Memorial de Aires*, o fato de a obra de ser um simulacro de um diário faz com que seja incoerente um diálogo entre o narrador e o “leitor”. No entanto, “Machado” contorna esse problema colocando o “papel”, isto é, o próprio diário, como narratário principal da obra e, dessa forma, garantindo o dialogismo marcado no enunciado.

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

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

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

Tempo sobra-me, mas tu sabes que é ainda pouco para mim mesmo, para o meu criado José, e para ti, se tenho vagar e quê, – e pouco mais (MA, p. 44).

A relação entre o narrador e o papel é novamente orientada para a polêmica, o que explica a necessidade de Aires explicitar seus sentimentos e as motivações de suas atitudes para o narratário, que seria incapaz de entender sozinho certas sutilezas da narrativa.

A conversa com o “papel” ocorre em outros momentos do “diário”:

Fique isso confiado a ti somente, papel amigo, a quem digo tudo o que penso e tudo o que não penso (MA, p. 61);

a tal ponto que ele se personifica completamente:

Até outro dia, papel (MA, p. 62);

adquirindo o direito de ouvir as confissões do narrador:

Não diria isto a ninguém cara a cara, mas a ti, papel, a ti que me recebes com paciência, e alguma vez com satisfação, a ti, amigo velho, a ti digo e direi, ainda que me custe, e não me custa nada (MA, p. 125-126).

O enunciador machadiano não se contenta, porém, com a instalação de narratários. Sistemáticamente, nos romances em que o narrador é ator da enunciação e do enunciado, são instalados no enunciado pseudonarratários. Esse recurso de o narrador se dirigir a seus pseudonarratários por meio de apóstrofes é fartamente explorado nas *Memórias póstumas*.

No *Memorial de Aires*, o narrador faz diversas auto-apóstrofes, em mais um procedimento discursivo que caracteriza o antidogmatismo:

Meu velho Aires, trapalhão da minha alma, como é que tu comemoraste no dia 3 o ministério Ferraz, que é de 10? Hoje é que ele

faria anos, meu velho Aires. Vês que é bom ir apontando o que se passa; sem isso não te lembraria nada ou trocarias tudo (MA, p. 78).

Há então auto-apóstrofes que são hesitações:

Chego aos meus sessenta e... Não escrevas todo o algarismo, querido velho; basta que o saiba teu coração e vá sendo contado pelo Tempo no livro de lucros e perdas. Não escrevas tudo, querido amigo (MA, p. 112);

e outras que são *mea culpa*:

Aires amigo, confessa que ouvindo ao moço Tristão a dor de não ser amado, sentiste tal ou qual prazer, que aliás não foi longo nem se repetiu. Tu não a queres para ti, mas terias algum desgosto em a saber apaixonada dele; explica-te se podes, não podes. Logo depois entraste em ti mesmo, e viste que nenhuma lei divina impede a felicidade de ambos, se ambos a quiserem ter juntos (MA, p. 130).

Ainda no *Memorial*, há uma apóstrofe ao “sono”, em que se nota um misto de indiferença e pessimismo:

Agora, meu sono amigo, só tu virás daqui a uma ou duas horas, sem livros de sortes nem dados. Quando muito trarás sonhos, e já não serão os mesmos de outro tempo (MA, p. 63).

Já em *Esau e Jacó*, o mesmo Aires faz uma apóstrofe às lembranças que as pessoas costumam ter das datas importantes de suas vidas:

Doce memória! Há pessoas a quem não ajudas, e chegam a brigar consigo e com outros por abandono teu. Felizes os que tu proteges; esses sabem o que é 24 de março, 10 de agosto, 2 de abril, 7 e 31 de outubro, 10 de novembro, o ano todo, suas tristezas e alegrias particulares (EJ, cap. XCI, p. 189).

Em *Quincas Borba*, ocorre uma apóstrofe à “lágrima” de Sofia, pouco após Rubião desconfiar de um adultério entre ela e Carlos Maria:

Oh! boa lágrima inesperada! Tu, que bastaste a persuadir um homem, podes não ser explicável a outros, e assim vai o mundo (QB, cap. CXXI, p. 190).

Na obra machadiana, como se vê, os narradores não conseguem ficar muito tempo sem projetar no enunciado um destinatário do discurso. Em *Dom Casmurro*, isso acontece com uma frequência bastante alta. O casmurro Bento não hesita em instalar seus pseudonarratários, como ocorre com

- os “tijolos” e as “colunas” de “Na varanda”:

Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise (...) (DC, cap. XII, p. 32);

- a “confissão de crianças” de “A inscrição”:

Confissão de crianças, tu valias bem duas ou três páginas, mas quero ser poupado (DC, cap. XIV, p. 37);.

- o “homem grave” de “Mil padre-nossos e mil ave-marias”:

Homem grave, é possível que estas agitações de menino te enfadem, se é que não as acha ridículas (DC, cap. XX, p. 50);

- a “retórica dos namorados” de “Olhos de ressaca”:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu (MP, cap. XXXII, p. 70);

- os “sábios da Escritura” de “O tratado”:

Sábios da Escritura, adivinhai o que podia ser. Foi isto. Não podendo rejeitar de mim aqueles quadros, recorri a um tratado entre a minha consciência e a minha imaginação (DC, cap. LVIII, p. 113).

- o “querido opúsculo” do capítulo homônimo:

Querido opúsculo, tu não prestavas para nada, mas que mais presta um velho par de chinelas? (DC, cap. LX, p. 114).

- o “padre” de “Um pecado”:

Padre que me lê, perdoa este recurso; foi a última vez que o empreguei (MP, cap. LXVII, p. 128);

- Sancha no capítulo “A D. Sancha”:

D. Sancha, peço-lhe que não leia este livro; ou, se o houver lido até aqui, abandone o resto. Basta fechá-lo; melhor será queimá-lo, para lhe não dar tentação e abri-lo outra vez. Se, apesar do aviso, quiser ir até o fim, a culpa é sua; não respondo pelo mal que receber. O que já lhe tiver feito, contando os gestos daquele sábado, esse acabou, uma vez que os acontecimentos, e eu com eles, desmentimos a minha ilusão; mas o que agora a alcançar, esse é indelével. Não, amiga minha, não leia mais. Vá envelhecendo, sem marido nem filha, que eu faço a mesma coisa, e é ainda o melhor que se pode fazer depois da mocidade (DC, cap. CXXIX, p. 212).

Nesta última citação, Sancha sai do plano do enunciado e vem para a enunciação, numa metalepse que também indica o fim das convenções enunciativas e a

heterogeneidade mostrada e marcada no enunciado. Aliás, o principal efeito dessas apóstrofes é justamente explicitar o caráter dialógico dos romances machadianos.

Ressalte-se que esse caráter pode aparecer sem que haja referências ao narratário. Em *Iaiá Garcia*, por exemplo, não há apóstrofes, mas o narrador encontra outras estratégias para marcar o dialogismo no enunciado. É o que acontece quando Jorge se vê dividido entre o amor de Estela e as imposições de Valéria, que pretende mandar o filho à guerra para evitar um casamento indesejado por ela:

– *Tua mãe é quem tem razão, bradava uma voz interior; ias descer a uma aliança indigna de ti; e se não soubeste respeitar nem a tua pessoa nem o nome de teus pais, justo é que pagues o erro indo correr a sorte da guerra. A vida não é uma égloga virgiliana, é uma convenção natural, que se não aceita com restrições, nem se infringe sem penalidade. Há duas naturezas, e a natureza social é tão legítima e tão imperiosa como a outra. Não se contrariam, completam-se; são as duas metades do homem, e tu ias ceder à primeira, desrespeitando as leis necessárias da segunda.*

– *Quem tem razão és tu, dizia-lhe outra voz contrária, porque essa mulher vale mais que seu destino, e a lei do coração é anterior e superior às outras leis. Não ias descer; ias fazê-la subir; ias emendar o equívoco da fortuna; escuta a voz de Deus e deixa aos homens o que vem dos homens* (IG, cap. IV. P. 56).

Esse embate entre as vozes interiores, que fazem Jorge ficar cindido de “sensações contrárias”, é praticamente um comentário metaenunciativo, por meio do qual o narrador explicita as motivações do conflito que se desenha no começo de *Iaiá Garcia*. O fato de as duas vozes representarem visões de mundo diametralmente opostas apenas reforça a tese de que o enunciador machadiano valoriza o dialogismo como “forma composicional” (Fiorin, 2006b, p. 32), mais especificamente como um caso de “polêmica clara”, pois estamos diante

do afrontamento de duas vozes que polemizam abertamente entre si, cada um defendendo uma idéia contrária à da outra (Fiorin, 2006b, p. 40).

O caráter de “Machado”, como foi reiteradamente sugerido pelas *Memórias póstumas*, também revela uma erudição excessiva, com estrangeirismos múltiplos, citações literárias variadas, referências mitológicas sofisticadas, alusões históricas e religiosas douradas.

Desde a “Advertência” de *Ressurreição*, o enunciador mostra sua erudição, ao fazer uma citação em inglês de Shakespeare⁸², que define tão bem o caráter de Félix que é retomada no último parágrafo do romance:

A natureza o [Félix] pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: “perdem o bem pelo receio de o buscar” (RE, cap. XXIV, p. 180).

Como Shakespeare é presença marcante na obra machadiana e como *Ressurreição* trata do tema do ciúme, é de esperar que alusões a *Otelo* sejam feitas. De fato, isso ocorre no momento em que Batista resolve incentivar as desconfianças de Félix a respeito da fidelidade de Lívia:

(...) era mister multiplicar as suspeitas do médico, cavar-lhe fundamente no coração a ferida do ciúme, torná-lo em suma instrumento de sua própria ruína. Não adotou o método de Iago, que lhe parecia arriscado e pueril; em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lha pelos olhos (RE, cap. IX, p. 105).

Em *A mão e a luva*, o autor de *Hamlet* reaparece quando Estevão está inebriado pela visão de uma mulher encantadora, que ele ainda não percebeu ser Guiomar:

(...) a desconhecida foi sucessivamente comparada a um serafim de Klopstock, a uma fada de Shakespeare, a tudo quanto na memória dele havia mais aéreo, transparente e ideal (ML, cap. III, p. 34);

e no mesmo romance, faz-se uma referência a Dante, outra predileção literária de “Machado”:

² “Minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare: *Our doubts are traitors, / And make us lose the good we oft might win, / By fearing to attempt.*” (RE, p. 56)

Sobre tudo isto o obstáculo, aquela porta fechada, que bem podia ser a da città dolente, mas que em todo caso ele [Estevão] quisera ver franqueada às suas ambições (ML, cap. VI, p. 52).

Uma alusão ainda mais explícita a Dante está em *Helena*, quando Estácio conversa pela primeira vez com Salvador:

Estácio afastou-se rapidamente. (...) Semelhante ao transviado florentino, achava-se no meio de uma selva escura, a igual distância da estrada reta, – diritta via – e da fatal porta, onde temia ser despojado de todas as esperanças (HE, cap. XXI, p. 149).

Não são poucos também os momentos em que “Machado” faz suas referências à literatura francesa. Quando Estácio e Helena têm uma discussão, o clima só melhora quando surge a possibilidade de a moça ir a uma festa, a convite de Camargo:

A perspectiva do baile foi uma brisa salutar que dispersou o resto das nuvens; Eugênia sorriu. J’ai ri; me voilà désarmée, como na comédia de Piron (HE, cap. V, p. 48).

Outra manifestação de erudição de “Machado” se dá nas alusões bíblicas, que aparecem sob a forma de metáforas ou comparações e quase sempre servem para explicar o comportamento dos atores do enunciado. Em *Helena*, quando a protagonista consegue conquistar a confiança e a estima de D. Úrsula, que tinha estado doente, há uma dessas alusões:

Havia no coração de D. Úrsula uma fonte de ternura, que Helena devia tocar, para jorrar livre e impetuosamente. A dedicação, em tal crise, foi a vara misteriosa daquela Horeb (HE, cap. IX, p. 78).

Em *Iaiá Garcia*, numa descrição da menina, o narrador mistura dois momentos bíblicos diferentes:

Nisto podia ficar o retrato da menina, se não conviesse falar também dos olhos, que, se eram lípidos como os de Eva, se eram de rola, como os da Sulamites, tinham como os desta alguma coisa escondida dentro, que não era decerto a mesma cousa (IG, cap. IX, p. 101).

São tantos os momentos em que o enunciador, pela voz do narrador, explicita sua erudição que seria praticamente impossível fazer um inventário completo dessas referências. Fiquemos, pois, apenas com alguns exemplos relevantes.

Em *Quincas Borba*, ocorre uma bem-humorada referência mitológica quando Rubião galanteia Sofia no jardim, sob a luz das estrelas:

*Em cima, as estrelas pareciam rir daquela situação inextricável.
Vá que a lua os visse! A lua não sabe escarnecer; e os poetas, que a acham saudosa, terão percebido que ela amou outrora algum astro vagabundo, que a deixou ao cabo de muitos séculos. Pode ser até que ainda se amem. Os seus eclipses (perdoe-me a astronomia) talvez não sejam mais que entrevistas amorosas. O mito de Diana descendo a encontrar-se com Endimião bem pode ser verdadeiro. Descer e que é demais. Que mal há em que os dous se encontrem ali mesmo no céu, como os grilos entre as folhagens cá de baixo? A noite, mãe caritativa, encarrega-se de velar a todos (QB, cap. XL, p. 66).*

Em *Dom Casmurro*, além das muitas referências a Otelo, Desdemôna e Iago, cujos conflitos shakespearianos tanto se parecem com a saga de Bento, e das alusões religiosas, que bem se casam com a história de um seminarista sem vocação, há momentos célebres de erudição histórica e mitológica. Quando Bentinho mantém uma polêmica epistolar com Manduca sobre a Guerra da Criméia, o amigo doente do narrador terminava sempre suas cartas como bordão: “Os russos não hão de entrar em Constantinopla!” (DC, cap. XC, p. 155). Bento, da solidão do Engenho Novo, mostra seus conhecimentos históricos e destila mais um pouco de ceticismo:

Não entraram, efetivamente, nem então, nem depois, nem até agora. Mas a predição será eterna? Não chegarão a entrar algum dia? Problema difícil. O próprio Manduca, para entrar na sepultura, gastou

três anos de dissolução, tão certo é que a natureza, como a história, não se faz brincando. A vida dele resistiu como a Turquia; se afinal cedeu foi porque lhe faltou uma aliança como a anglo-francesa, não se podendo considerar tal o simples acordo da medicina e da farmácia. Morreu afinal, como os Estados morrem; no nosso caso particular, a questão é saber, não se a Turquia morre porque a morte não poupa a ninguém, mas se os russos entrarão algum dia em Constantinopla; essa era a questão para o meu vizinho leproso, debaixo da triste, rota e infecta colcha de retalhos... (DC, cap. XC, p. 156-157).

Num outro momento de *Dom Casmurro*, o narrador fala sobre seu incômodo de ter feito um discurso fúnebre ao homem que ele supunha ser amante de sua esposa. Para explicitar sua dor, ele se vale de uma comparação clássica:

Príamo julga-se o mais infeliz dos homens, por beijar a mão daquele que lhe matou o filho. Homero é que relata isto, e é um bom autor, não obstante contá-lo em verso, mas há narrações exatas em verso, e até mau verso. Compara tu a situação de Príamo com a minha; eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera, defunto, aqueles olhos... É impossível que algum Homero não tirasse da minha situação muito melhor efeito, ou quando menos, igual. Nem digas que nos faltam Homeros, pela causa apontada em Camões; não, senhor, faltam-nos, é certo, mas é porque os Príamos procuram a sombra e o silêncio. As lágrimas, se as têm, são enxugadas atrás da porta, para que as caras apareçam limpas e serenas; os discursos são antes de alegria que de melancolia, e tudo passa como se Aquiles não matasse Heitor (DC, cap. CXXV, p. 208-209).

Bento não só compara sua dor à de Príamo, como supõe que um grande escritor poderia extrair daquela situação um belo efeito literário. Além disso, ele afirma que as pessoas que passam pela situação do rei troiano costumam esconder as próprias mágoas. Ora, é exatamente isso o que não ocorre em *Dom Casmurro*, uma vez que o narrador procura apresentar-se como alguém sincero, com coragem para assumir que foi traído pela mulher e pelo melhor amigo.

Em *Esau e Jacó* e no *Memorial de Aires*, a erudição do enunciador se mistura à do conselheiro Aires. São feitas citações em francês, inglês e italiano, que se fundem às idéias do narrador. No capítulo em que Perpétua e Natividade dão os dois mil-réis a um irmão das almas, aparece uma frase pronunciada por Júnia, personagem de *Britannicus*, de Racine (ato III, cena 3, verso 610):

Também não creias que fosse outrora rico e adúltero, aberto de mãos, quando vinha de dizer adeus às suas amigas. Ni cet excès d'honneur, ni cette indignité. Era um pobre-diabo sem mais ofício que a devoção (EJ, cap. III, p. 25).

Uma outra bem-humorada alusão literário-religiosa está no *Memorial*, no momento em que o narrador comenta o sonho de Fidélia, em que seu pai e o ex-sogro faziam as pazes no céu, após tantas brigas políticas:

A reconciliação eterna, entre dous adversários eleitorais, devia ser exatamente um castigo infinito. Não conheço igual na Divina Comédia. Deus, quando quer ser Dante, é maior que Dante (MA, p. 74).

Em *Dom Casmurro*, também existe uma passagem em que o narrador imagina uma possibilidade de acrescentar castigos ainda mais cruéis ao inferno dantesco. Trata-se de um comentário do narrador, anterior ao primeiro beijo entre Bentinho e Capitu:

Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafetos aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu (...) (DC, cap. XXXII, p. 70-72).

Essa idéia de “emendar poetas” é muito comum em “Machado” e remete, em certa medida, ao gosto pelas citações truncadas, típicas da menipéia, que estão presentes

nas *Memórias póstumas*. Dessa forma, nos romances aqui analisados, o aproveitamento de excertos cujo sentido foi modificado é outra marca textual do fim das convenções enunciativas que caracteriza o enunciador.

Em *A mão e a luva*, há uma personagem que faz uso curioso dessa citação truncada:

E Mrs. Oswald, que, como boa protestante que era, tinha a Escritura na ponta dos dedos, continuou por este modo, acentuando as palavras:

– Uma adoração como a que devia inspirar José, filho de Jacó, que era belo como a senhora: “por ele as moças andavam por cima da cerca...”

– Da cerca? perguntou Guiomar tornando-se séria.

– Do muro, diz a Escritura, mas eu digo da cerca porque... nem eu sei por quê. Não core! Olhe que se denuncia.

A insinuação de Mrs. Oswald se explica pelo fato de que Estevão e Guiomar haviam conversado por cima da cerca. O mais interessante é que esse versículo bíblico simplesmente não existe. No capítulo 39 do *Gênesis*, diz-se apenas que José era formoso⁸³. De fato, o caráter da dama de companhia da baronesa é plenamente compatível com essa invenção de um versículo, que adquire praticamente um valor maledicente no contexto. Mas não deixa de ser sintomático que o enunciador compartilha com a personagem o direito de recorrer, quando necessário, a essas citações deturpadas.

Há momentos em que o narrador explicita o truncamento. Em *Quincas Borba*, por exemplo, ocorre uma releitura de uma das mais conhecidas fábulas de La Fontaine:

Oh! precaução sublime e piedosa da natureza, que põe uma cigarra viva ao pé de vinte formigas mortas, para compensá-las. Essa reflexão é do leitor. Do Rubião não pode ser. Nem era capaz de aproximar as cousas, e concluir delas, – nem o faria agora que está a chegar ao último botão do colete, todo ouvidos, todo cigarra... Pobres

⁸³ Na *Vulgata*, o sexto versículo do capítulo 39 referido termina assim: “*erat autem Ioseph pulchra facie et decorus aspectu*”.

formigas mortas! Ide agora ao vosso Homero gaulês, que vos pague a fama; a cigarra é que se ri, emendando o texto:

Vous marchiez? J'en suis fort aise.

Eh bien! mourez maintenant.

(QB, cap. XC, p. 144)

Para que os versos possam ser atribuídos à cigarra, substituiu-se o “chantiez” original por “marchiez” e o imperativo “dansez” por “mourez”. Assim, as cigarras que cantavam e foram incitadas a dançar deram lugar às formigas que andavam e agora deveriam morrer. Com efeito, Rubião se aproxima menos do trabalho das formigas do que da música das cigarras.

Há outras citações truncadas, outras emendas, que funcionam como paródias e contribuem para o efeito de humor no texto. No já comentado capítulo CVI de *Quincas Borba*, parodia-se a célebre frase de Hamlet:

Há entre o céu e a terra muitas mais ruas do que sonha a tua filosofia
(QB, cap. CVI, p. 162).

No final do romance, ocorrem duas outras paródias do mesmo excerto shakespeariano:

- *E daí, quem sabe? repetiu o Dr. Falcão na manhã seguinte. A noite não apagara a desconfiança do homem. E daí, quem sabe? Sim, não seria só simpatia mórbida. Sem conhecer Shakespeare, ele emendou Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais do que sonha a vossa vã filantropia”* (QB, cap. CLXVIII, p. 241-242);
- *D. Fernanda não entendeu esta palavra. (...) Em verdade, a conclusão não parecia estar nas premissas; mas era o caso de emendar outra vez Hamlet: “Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais do que sonha a vossa vã dialética”* (QB, cap. CLXIX, p. 242-243).

Também no *Memorial de Aires* há emendas. É o caso de Aires modificando o início de *Menina e moça*, de maneira a fazer referência a Fidélia:

Daí a brindar pelos noivos não me custou nada; fi-lo discretamente, e estendi o brinde à gente Aguiar, que me ficou reconhecida. Rita disse-me, ao voltar da Prainha, que as minhas palavras foram deliciosas. Confessei-lhe que seriam mais adequadas se eu as resumisse em emendar Bernardim Ribeiro: “Viúva e noiva me levaram da casa de meus pais para longes terras...” Mas, além de lembrar o primeiro marido, podia estender as longas terras além de Petrópolis, e viria afligir a festa tão bonita (MA, p. 164).

Mas o maior número de paródias ainda acontece a partir de referências bíblicas. Em *Esau e Jacó*, emendam-se os evangelhos:

- *Qual deles era o padre, qual o sacristão, não sei, nem é preciso. A missa é que era a mesma, e o evangelho começava como o de S. João (emendado): “No princípio era o amor, e o amor se fez carne.” Mas venhamos aos nossos gêmeos (EJ, cap. XVI, p. 52);*
- *Flora não replicou mais nada, e, por seu gosto, não teria jantado, a tal ponto sentia piedade do outro. Felizmente, o outro era este mesmo, aqui presente, com os olhos presentes, as mãos presentes, as palavras presentes. Não tardou que a zanga fugisse diante da graça, da brandura e da adoração. Bem-aventurados os que ficam, porque eles serão compensados⁸⁴ (EJ, cap. LI, p. 117).*

O que se conclui das referências intertextuais e interdiscursivas a que “Machado” recorre insistentemente é que sua erudição excessiva e seu gosto pela paródia funcionam como comprovações do antidogmatismo enunciativo que caracteriza o comportamento do enunciador nos romances machadianos.

⁸⁴ Nas *Memórias póstumas* (cap. XXXIII, p. 91), já havia uma paródia parecida a esta no capítulo “Bem-aventurados os que não descem”, que também retoma as bem-aventuranças presentes em *Mateus* (5, 3-11) e *Lucas* (6, 20-22).

Uma outra marca textual desse antidogmatismo é o emprego reiterado das digressões, que interrompem a sequência cronológica da fábula para, à moda da tradição luciânica, tecer comentários, intercalar histórias e produzir sátiras.

Os comentários metaenunciativos, as apóstrofes e conversas com o narratário já constituem digressões. Muitas vezes, elas ocupam capítulos inteiros. É o caso de “Epígrafe”, de *Esauí e Jacó*, que aparece logo após Aires citar um verso de Dante (“*Dico, che quando l’anima mal nata*”), extraído do sétimo verso do canto V do “Inferno”:

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as idéias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos.

Se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença da cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. Talvez conviesse pôr aqui, de quando em quando, como nas publicações do jogo, um diagrama das posições belas ou difíceis. Não havendo tabuleiro, é um grande auxílio este processo para acompanhar os lances, mas também pode ser que tenhas visão bastante para reproduzir na memória as situações diversas. Creio que sim. Fora com diagramas! Tudo irá como se realmente visses jogar a partida entre pessoa e pessoa, ou mais claramente, entre Deus e o Diabo (EJ, cap. XIII, p. 46-47).

Nesse capítulo, do qual já analisamos os dois primeiros parágrafos, há diálogo com o narratário e metaenunciação. Como, além disso, houve uma completa interrupção da fábula, tem-se uma digressão em que o narrador satiriza as narrativas

fáceis, em que os lances seriam previsíveis e diagramáveis, e defende a contradição, a dialética, a surpresa, o milenar embate “entre Deus e o Diabo”.

Aliás, é esse embate que estrutura uma digressão machadiana famosa, presente em *Dom Casmurro*. Logo após a narração do momento em que José Dias insinua a Dona Glória que Bentinho e Capitu poderiam estar namorando, seguida da apresentação de algumas das principais personagens do romance, o narrador faz a digressão mais famosa do romance, que está no capítulo “A ópera”. Nela, Bento expõe a teoria de um velho tenor italiano chamado Marcolini de que a vida é uma ópera composta em parceria por Deus e pelo Diabo:

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu (DC, cap. IX, p. 28).

Nosso planeta seria então o “teatro especial” e a humanidade seria a “companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos” (DC, cap. IX, p. 29), todos necessários à execução da peça musical. Acontece que

há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrindo muita vez o sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. Tal é a opinião dos imparciais (DC, cap. IX, p. 29).

Segundo a “metafísica” do tenor, as contradições humanas seriam explicadas pela natureza da parceria da ópera, que mistura a música demoníaca e a palavra divina. Mas essa digressão não é só uma figurativização filosófica dos comportamentos paradoxais do homem. Na verdade, ela é uma espécie de antecipação narrativa, uma vez que o narrador faz uma leitura bastante pessoal da tese de Marcolini no capítulo subsequente, intitulado “Aceito a teoria”:

Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados.

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou (DC, cap. X, p. 30).

A partir da metáfora de que a vida é uma ópera, Bento sugere sua relação com Capitu, o triângulo amoroso com Escobar e a relação entre os dois casais de amigos: ele e a esposa, o companheiro de seminário e Sancha. Logo após a sugestão, ele resolve não adiantar esses sucessos e apenas reconhece que começou a cantar – isto é, participar da ópera das contradições humanas – no momento em que ele se descobre, por causa das insinuações de José Dias, apaixonado por sua vizinha de Matacavalos.

Essa metáfora da “ópera” já aparecera em *Ressurreição*, numa fala de Luís Batista a Félix:

– Não desconheço, disse Luís Batista quando concluiu a sua expansão amorosa, não desconheço que uma aventura destas, em vésperas de noivado, produz igual efeito ao de uma ária de Offenbach no meio de uma melodia de Weber. Mas, meu caro amigo, é lei da natureza humana que cada um trate do que lhe dá mais gosto. A vida é uma ópera bufa com intervalos de música séria. O senhor está num intervalo; delicie-se com o seu Weber até que se levante o pano para recomençar o seu Offenbach. Estou certo de que virá cancanear comigo, e afirmo-lhe que achará bom parceiro (RE, cap. XX, p. 158).

Outra digressão importante de *Dom Casmurro* ocorre no longo capítulo “Um soneto”, em que o narrador, na época do seminário, tem o impulso de escrever um poema petrarquiano, em quartetos e tercetos decassílabos, mas só consegue compor dois versos: o primeiro e o último. Ao final dessa digressão narrativa, ele reconhece:

Trabalhei em vão, busquei, catei, esperei, não vieram os versos. Pelo tempo adiante escrevi algumas páginas em prosa, e agora estou compondo esta narração, não achando maior dificuldade que escrever, bem ou mal. Pois, senhores, nada me consola daquele soneto que não fiz. Mas, como eu creio que os sonetos existem feitos, como as odes e os dramas, e as demais obras de arte, por uma razão de ordem metafísica, dou esses dous versos ao primeiro desocupado que os quiser. Ao domingo, ou se estiver chovendo, ou na roça, em qualquer ocasião de lazer, pode tentar ver se o soneto sai. Tudo é dar-lhe uma idéia e encher o centro que falta (DC, cap. LV, p. 108).

No segundo capítulo do romance, o narrador diz que seu “fim evidente era resgatar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (DC, cap. II, p. 17). A semelhança com o capítulo “Um soneto” é grande, pois o que ele defende é que alguém poderia compor o poema para “encher o centro que falta”. Dessa forma, é como se Bento sugerisse, pela digressão, que o romance *Dom Casmurro* está sendo produzido para completar o mesmo tipo de lacuna daquele soneto não-escrito.

Em *Quincas Borba*, há dezenas de passagens digressivas. Fiquemos com uma célebre. Em meio aos devaneios de Rubião, já apaixonado por Sofia, o protagonista resolve voltar para casa, quando três cocheiros lhe oferecem seus tálburis. Então vem um capítulo integralmente digressivo:

O rumor das vozes e dos veículos acordou um mendigo que dormia nos degraus da igreja. O pobre-diabo sentou-se, viu o que era, depois tornou a deitar-se, mas acordado, de barriga para o ar, com os olhos fitos no céu. O céu fitava-o também, impassível como ele, mas sem as rugas do mendigo, nem os sapatos rotos, nem os andrajos, um cia claro, estrelado, sossegado, olímpico, tal qual presidiu às bodas de Jacó e ao suicídio de Lucrecia. Olhavam-se numa espécie de jogo do siso, com certo ar de majestades rivais e tranqüilas, sem arrogância nem baixeza, como se o mendigo dissesse ao céu:

– Afinal, não me há de cair em cima.

E o céu:

– *Nem tu me hás de escalar* (QB, cap. XLVI, p. 75).

Aqui, tem-se aquele tipo de digressão zombeteira que tanto se encontra nas *Memórias póstumas*. No capítulo seguinte, voltando à fábula, o narrador explica a relação entre a digressão e a situação de Rubião:

Rubião não era filósofo; a comparação que ali fez entre os seus cuidados e os do maltrapilho apenas lhe trouxe à alma uma sombra de inveja. Aquele malandro não pensa em nada, disse ele consigo; daqui a pouco está dormindo, enquanto eu... (QB, cap. XLVII, p. 75).

Na verdade, a partir das *Memórias póstumas*, como os capítulos da obra machadiana ficam mais curtos, as digressões se tornam proporcionalmente mais longas, chegando a ocupar até mais de um capítulo. No *Memorial de Aires*, por exemplo, a própria estrutura de diário facilita as digressões, uma vez que não era a intenção de Aires, como sugere a “Advertência” da obra, compor uma “narração seguida” (MA, p. 15).

Nos romances anteriores a 1881, os capítulos eram maiores e as passagens digressivas se resumiam a parágrafos ou a períodos. Nestes, na maioria das vezes, as digressões são comentários dissertativos do narrador sobre aspectos relevantes da fábula e sobre o universo psicológico dos atores do enunciado. É o caso do seguinte parágrafo de *A mão e a luva*, cujo último período pode ser considerado digressivo:

Imagine-se por isso em que estado lhe ficou o espírito depois da declaração de Jorge. Não havia meio de fugir ao pretendente, era preciso tragá-lo. Esta perspectiva abateu-lhe totalmente o ânimo. Uma confiante, em tais situações, é um presente do céu; mas Guiomar não a tinha, e se alguma pessoa lhe merecesse tal confiança, é certo ou quase certo que lhe não diria nada. Suas dores eram altivas, as tristezas de seu coração tinham pudor. Espíritos desta casta ignoram a consolação que há, nas horas de crise, em se repartirem com outro; triste, mas feliz ignorância que lhes poupa muita vez o contato de uma consciência aleivosa e ruim (ML, cap. XIV, p. 100).

Um outro ponto que define o caráter do ator enunciação “Machado de Assis” é justamente sua tendência a satirizar o Romantismo ingênuo e mostrar-se mais predisposto a enxergar o mundo por uma ótica mais realista. É claro que “Machado” está longe de ser um realista à moda de Eça, Flaubert ou Zola. Até porque ele nega o contrato objetivante que caracteriza as obras desses escritores. No entanto, ele não só nega o contrato subjetivante típico dos românticos, como lhes satiriza as crenças da eternidade do sentimento amoroso ou da pureza dos afetos. Em “Machado”, o cálculo, a razão, o interesse e o desejo de poder falam mais alto do que aquele amor inexorável, “que move o sol e as mais estrelas”.

Desde *Ressurreição*, há um tom de inovação histórico-literária em “Machado” que o afasta da literatura – digamos – mais tradicional. No capítulo “O gavião e a pomba”, quando Félix olha um álbum de Livia, que “estava já alastrado de prosa e verso”, há uma crítica dura ao Romantismo mais piegas:

Nem tudo era bom, como acontece nesses livros, que são às vezes verdadeiros asilos de inválidos do Parnaso, onde as musas reumáticas e manetas vão soltar os seus gemidos (RE, cap. VII, p. 99).

Em *A mão e a luva*, a peleja entre realistas e românticos pode ser representada, respectivamente, pelo pragmatismo interesseiro de Mrs. Oswald em oposição à ingenuidade byroniana de Estevão. Aquela, numa conversa com Guiomar, defende a prevalência da realidade sobre os sonhos:

– *Convença-se de que eu sou importuna e indiscreta por afeição, e que a felicidade desta família é toda a ambição da minha alma. Não pode haver intenção melhor do que esta. Um conselho último, – último se me não consentir mais falar-lhe nisto; – eu creio que a senhora sonha talvez demais. Sonhará uns amores de romance, quase impossíveis? Digo-lhe que faz mal, que é melhor, muito melhor contentar-se com a realidade; se ela não é brilhante como os sonhos, tem pelo menos a vantagem de existir* (ML, cap. VII, p. 57);

já Estevão, quando resolve declarar-se a Guiomar, lembrando à moça um amor que parecia esquecido, revela o mais pueril Romantismo:

– *Se eu tivesse achado neste lugar, continuou ele, longos dias de esperança e de saudade, um passado que eu julgara não reviver mais, uma dor oculta e medrosa, vivida na solidão, nutrida e consolada de minhas próprias lágrimas? Se eu tivesse achado aqui a página rota de uma história começada e interrompida, não por culpa de ninguém na Terra, mas da estrela sinistra da minha vida, que um anjo mau acendeu no céu, e que, talvez, talvez ninguém nunca apagará?* (ML, cap. VIII, p. 62).

Em “Machado”, narradores e enunciador estão mais para Mrs. Oswald do que para Estêvão. Em muitas passagens dos nove romances, nota-se uma sátira ao narratário romântico. No final de *A mão e a luva*, por exemplo, quando Luís Alves e Guiomar se casam, há uma referência explícita aos leitores acostumados a narrativas de amores impossíveis e de frustrações sentimentais:

Na noite do casamento, quem olhasse para o lado do mar, veria pouco distante dos grupos de curiosos, atraídos pela festa de uma casa grande e rica, um vulto de homem sentado sobre uma lájea que acaso topara ali. Quem está afeito a ler romances, e leu esta narrativa desde o começo, supõe logo que esse homem podia ser Estêvão. Era ele. Talvez o leitor, em lance idêntico, fosse refugiar-se em sítio tão remoto, que mal pudesse acompanhá-lo a lembrança do passado. A alma de Estêvão sentiu uma necessidade cruel e singular, o gosto de revolver o ferro na ferida, uma coisa a que chamaremos – voluptuosidade da dor, em falta de melhor denominação (ML, cap. XIX, p. 129).

A “voluptuosidade da dor” poderia ter sido chamada de *spleen*, confirmado os exageros românticos de Estêvão e do narrador.

Em outro momento, o desespero de Estêvão devido à desilusão amorosa é francamente satirizado pelo narrador, que pretende compartilhar com o narratário essa sátira:

Um leitor perspicaz, como eu suponho que há de ser o leitor deste livro, dispensa que eu lhe conte os muitos planos que ele teceu, diversos e contraditórios, como é de razão em análogas situações. Apenas direi por alto que ele pensou três vezes em morrer, duas em fugir à cidade, quatro em ir afogar a sua dor mortal naquele ainda mais mortal pântano de corrupção em que apodrece e morre tantas vezes a flor da mocidade (ML, cap. XI, p. 84).

A conversa entre Luís Garcia e Estela em *Iaiá Garcia*, em que eles ajustam o casamento, é outro momento em que os atores da enunciação colocam o amor num patamar inferior às conveniências sociais. Numa conversa franca e pragmática, eles chegam a um acordo absolutamente racional:

– *Creio que nenhuma paixão nos cega, e se nos casamos é por nos julgarmos friamente dignos um do outro.*

– *Uma paixão de sua parte, em relação à minha pessoa, seria inverossímil, confessou Luís Garcia; não lha atribuo. Pelo que me toca, era igualmente inverossímil um sentimento dessa natureza, não porque a senhora o não pudesse inspirar, mas porque eu já o não poderia ter.*

– *Tanto melhor, concluiu Estela; estamos na mesma situação e vamos começar uma viagem com os olhos abertos e o coração tranqüilo. Parece que em geral os casamentos começam pelo amor e acabam pela estima; nós começamos pela estima; é muito mais seguro* (IG, cap. VI, p. 77)

Dom Casmurro também apresenta críticas ao Romantismo, principalmente na actorialização do narratário. No já citado capítulo “Não faça isso, querida”, que vem logo depois do flerte entre Bentinho e Sancha, o narrador diz que a leitora deve estar preocupada “ao ver que beiramos um abismo”, afinal ela só abriu o livro “com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje” (DC, cap. CXIX, p. 202). Essa referência a uma literatura de consumo, em que não há grandes conflitos e não se quebram os padrões discursivos, é sarcástica e comprova como em “Machado” encontramos exemplos sobejos para mostrar que o enunciador adota uma conduta enunciativa marcada pelo antidogmatismo.

Em *Esau e Jacó*, por diversas vezes, o narratário é identificado como um leitor romântico, incapaz de compreender uma narrativa digressiva e metaenunciativa. Há momentos em que o narrador finge compartilhar os mesmos valores desse narratário:

Tudo isso restrinjo só para não enfadar a leitora curiosa de ver os meus meninos homens e acabados. Vamos vê-los, querida. Com pouco, estão crescidos e fortes (EJ, cap. XVII, p. 53);

em outros, ele condena o interesse das leitoras pelos casos amorosos que costumavam aparecer nos romances do XIX:

O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar já ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros (EJ, cap. XXVII, p. 71);

até que Aires chega, numa passagem em que ele analisa o caráter de Fidélia, a discordar explicitamente de suas presumíveis leitoras:

O baile acabou. O capítulo é que não acaba sem que deixe um pouco de espaço a quem quiser pensar naquela criatura. Pai nem mãe podiam entendê-la, os rapazes também não, e provavelmente Santos e Natividade menos que ninguém. Tu, mestra de amores ou aluna deles, tu, que escutas a diversos, concluis que ela era... Custa pôr o nome do ofício. Se não fosse a obrigação de contar a história com as próprias palavras, preferia calá-lo, mas tu sabes qual é ele, e aqui fica. Concluis que Flora era namoradeira, e concluis mal (EJ, cap. LXX, p. 154)

Note-se que nos últimos exemplos o narratário é sempre apresentado como se fosse mulher. Dessa forma, aproveita-se o tema, muito disseminada nos romances realistas (vejam-se os casos de *O primo Basílio* e *Madame Bovary*, só para ficar com dois exemplos consagrados), das mulheres que se encantavam por histórias exageradas de paixão e suspense. Ao dirigir o discurso do narrador para esse público, o enunciatário mostra que sua obra é voltada, na verdade, para um enunciatário que, além de

compreender novidades discursivas, também não compartilha as preferências literárias desse público.

Podemos voltar então à tese de que “Machado” opera com o contrato semiótico, pois ele não espera que sua obra seja interpretada como uma leitura mais objetiva e mais subjetiva da realidade. Nesse contrato, o pacto fiduciário entre enunciador e enunciatário pressupõe uma concordância em relação às estratégias discursivas empregadas.

Entre essas estratégias, não se pode deixar de tratar do problema do foco narrativo, que configura no conjunto dos romances aqui analisados uma questão bastante complexa. Recorrendo à sistematização que fizemos no terceiro item do primeiro capítulo, seria possível imaginar a seguinte classificação dos narradores dos nove romances de Machado de Assis:

ROMANCE	TIPO DE NARRADOR	TIPO DE FOCALIZAÇÃO
<i>Ressurreição</i>	Narrador-onisciente total	Focalização total
<i>A mão e a luva</i>	Narrador-onisciente total	Focalização total
<i>Helena</i>	Narrador-onisciente total	Focalização total
<i>Iaiá Garcia</i>	Narrador-onisciente total	Focalização total
<i>Memórias póstumas</i>	Narrador-protagonista	Focalização parcial interna fixa
<i>Quincas Borba</i>	Narrador-onisciente total	Focalização total
<i>Dom Casmurro</i>	Narrador-protagonista	Focalização parcial interna fixa
<i>Esaú e Jacó</i>	Narrador-testemunha / Narrador-onisciente	Focalização total
<i>Memorial de Aires</i>	Narrador-protagonista / Narrador-testemunha	Focalização parcial interna variável / Focalização parcial externa

Como é esperado de um enunciador cujo caráter é dominado pelo antidogmatismo enunciativo, essa classificação não dá conta de explicar as

particularidades do problema da focalização nos romances machadianos. Em *Memórias póstumas*, como já mostramos, há um narrador-protagonista com momentos de onisciência, pois o fato de Brás estar morto lhe permite saber coisas que um narrador vivo não saberia.

Fenômeno parecido se dá em *Esau e Jacó*. Se não se leva em conta a “Advertência” do romance, a narrativa seria mais um exemplo tradicional de focalização total. No entanto, sabe-se que o narrador do livro é Aires. Ocorre que o conselheiro só aparece como ator do enunciado em terceira pessoa:

Já então este ex-ministro estava aposentado. Regressou ao Rio de Janeiro, depois de um último olhar às coisas vistas, para aqui viver o resto dos seus dias. Podia fazê-lo em qualquer cidade, era homem de todos os climas, mas tinha particular amor à sua terra, e porventura estava cansado de outras. Não atribuía a esta tantas calamidades. A febre amarela, por exemplo, à força de a desmentir lá fora, perdeu-lhe a fé, e cá dentro, quando via publicados alguns casos, estava já corrompido por aquele credo que atribui todas as moléstias a uma variedade de nomes. Talvez porque era homem sadio (EJ, cap. XXXII, p. 77-78).

Essa auto-embreagem não impede Aires de, às vezes, envolver-se com os acontecimentos da fábula. Após uma série de questionamentos sobre a morte de Flora, o narrador escreve:

Perdoai estas perguntas obscuras, que se não ajustam, antes se contrariam. A razão é que não recorro este óbito sem pena, e ainda trago o enterro à vista... (EJ, cap. CVII, p. 217)

Nessa passagem, há uma das pouquíssimas debreagens actanciais enunciativas do enunciado. Na maior parte das vezes, as debreagens enunciativas são da enunciação, pois instalam no texto o narrador, e não a personagem.

Dessa maneira, o foco narrativo de *Esau e Jacó* se aproximaria, em alguns momentos, da idéia de um narrador-testemunha, pois Aires contaria uma história da qual ele é ator do enunciado, mas cujos protagonistas são Flora e os gêmeos Pedro e

Paulo. Em outras passagens, a focalização ainda poderia considerada interna e variável, pois o observador estaria sincretizado ora com Aires, ora com os protagonistas. Entretanto nada disso explica a complexidade discursiva do romance. Como um todo, *Esau e Jacó* acaba sendo mesmo um exemplo de focalização total, que só possível pelo fato de o narrador-personagem estar embreado, o que lhe garante a onisciência total.

No *Memorial de Aires*, há também uma duplicidade de focalização, pois o narrador, até um certo ponto da narrativa, parece ser o protagonista dos acontecimentos do romance-diário, mas, aos poucos, ele vai dando espaço à solidão paternalista do casal Aguiar e ao idílio de Tristão e Fidélia. Assim, o narrador-protagonista vai passando a narrador-testemunha, e a focalização parcial interna, que era fixa, torna-se variável.

Em *Dom Casmurro*, a classificação do tipo de narrador parece ser mais simples, mas nem por isso o foco narrativo deixa de ser fundamental para a construção discursiva. O observador do narrador está sincretizado com o ator da enunciação, que procura criar uma imagem dos demais atores do enunciado de tal maneira que ele possa comprovar a tese de que Capitu é adúltera. A parcialidade do ponto de vista afasta *Dom Casmurro* do modelo de narrativa sobre traição feminina na época realista, pois mais importante do que um eventual caso amoroso entre Escobar e Capitu são as estratégias de acusação empregadas pelo Dr. Bento. Quando o enunciatário percebe essa sutileza de foco narrativo, o romance passa a ser mais interessante pela enunciação do que pelo enunciado.

Nos romances em que o narrador se mantém apenas como ator da enunciação – casos de *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena*, *Iaiá Garcia* e *Quincas Borba* –, a focalização é total, com onisciência plena. Mas nem por isso o narrador deixa de debrear-se enunciativamente em comentários metaenunciativos e em referências ao narratário. Porém, ainda mais relevante do que as debreagens da enunciação para caracterizar o antidogmatismo enunciativo machadiano, são os momentos em que o narrador parece abrir mão de sua onisciência, comportando-se como um narrador-espectador. Nessas situações, há mais uma flutuação de foco narrativo, e a focalização deixa de ser total para se tornar parcial.

Em *Ressurreição*, há desses momentos de presumíveis incertezas do narrador. Um exemplo está na dúvida que cerca os sentimentos de Félix nesta passagem:

*A tarde estava realmente linda. Félix, entretanto, cuidava menos da tarde que da moça. Não queria perder o ensejo de lhe dizer, **como se fora verdade**, que a amava loucamente* (RE, cap. VI, p. 92).

A esta altura da narrativa, há indícios para concluir que Félix já estava apaixonado por Livia, o que inclusive explicava seu ciúme doentio. Dessa maneira, o comentário em negrito do narrador põe em dúvida aquilo que ele mesmo havia sugerido, num procedimento de discursivo de relativização da onisciência.

Ainda em *Ressurreição*, quando Meneses insiste em declarar-se para Livia, o narrador opta por não explicitar completamente os sentimentos da moça:

*Livia compreendia esse estado da alma do moço. Lastimava, **quem sabe?**, não ser ele o escolhido do seu coração. Era o mais que lhe podia dar, e era muito* (RE, cap. XIII, p. 127).

Em *A mão e a luva*, o narrador mantém esse tipo de incerteza quando vai falar sobre a relação entre Jorge e Guiomar, defendida ferrenhamente por Mrs. Oswald:

*Jorge pela sua parte estava disposto a estender o colo ao sacrifício; e, bem examinadas as coisas, **talvez amasse sinceramente a moça*** (ML, cap. VII, p. 58).

Em relação ao destino do rejeitado Estêvão, o narrador de *A mão e a luva* também abdica da focalização total:

*Os anos passaram depois, e à medida que vinham, ia-se Estêvão afundando no mar vasto e escuro da multidão anônima. O nome, que não passara da lembrança dos amigos, aí mesmo morreu, quando a fortuna o distanciou deles. **Se ele ainda vegeta em algum recanto da capital, ou se acabou em alguma vila do interior, ignora-se*** (ML, cap. XIX, p. 130).

Em *Helena*, o narrador usa o padre Melchior para relativizar sua onisciência:

*Nem por isso foi o primeiro que saiu; foi o último. Na chácara, dirigindo-se ao portão, ergueu os olhos ao firmamento, não para ver a lua e as estrelas, senão para subir a região mais alta. **O que disse ninguém o soube**, mas o anjo das rogativas humanas porventura colheu em seu regaço os pensamentos do ancião, e os levou aos pés do eterno e casto amor (HE, cap. XVII, p. 127).*

Em *Iaiá Garcia*, o romance em que a focalização total é mais rígida, há um fragmento em que o narrador, via discurso indireto livre, parece incorporar algumas das dúvidas de Antunes sobre o destino da filha:

*A fim de emendar a mão à fortuna, o pai de Estela concentrou na viúva a atenção que até então repartira entre ela e o marido, fato que aliás decorria da própria obrigação moral em que se achava com a família do desembargador. Estela devia a essa família educação e carinho; podia talvez vir a dever-lhe um dote, um marido e consideração. **Quem sabe? Talvez o coração de Jorge vinculasse as duas famílias.** Esta ambição afagava-a o Sr. Antunes no mais profundo de sua alma (IG, cap. III, p. 40).*

Em outro momento do mesmo capítulo, não se sabe se Estela compreendia ou não os olhares cobiçosos de Jorge:

*(...) Jorge falava-lhe com os olhos, linguagem que **a moça não entendia, ou fingia não entender** (IG, cap. III, p. 42).*

Por fim, em *Quincas Borba*, essa brincadeira com a onisciência aparece duas vezes no momento em que Rubião começa a galantear Sofia:

- *Palha (...) não via a contemplação mútua da esposa e do capitalista. Não sei se todas as outras pessoas estavam no mesmo caso. Uma delas, sim, essa sei que os via: D. Tonica, a filha do major (QB, cap. XXXVI, p. 61-62);*

- *Rubião lembrou-se de uma comparação velha, mui velha, apanhada em não sei que décima de 1850, ou de qualquer outra página em prosa de todos os tempos. Chamou aos olhos de Sofia as estrelas da terra, e às estrelas os olhos do céu. Tudo isso baixinho e trêmulo* (QB, cap. XXXIX, p. 64).

Os exemplos usados neste item apontam para a mesma direção: a totalidade de romances machadianos confirma a existência de um único ator da enunciação por trás de todas as obras, já que os traços de seu caráter estão espalhados pelos nove romances que nos serviram de base. Mas ainda há um outro ponto que justifica a tese de que o enunciador machadiano, a despeito de a crítica literária especializada falar em fase romântica e fase realista de sua carreira, apresenta uma notável unidade em relação ao *éthos*: trata-se das semelhanças e coincidências de linguagem entre os romances⁸⁵.

Já apontamos um caso, que é a metáfora de que a vida é uma ópera, que aparecera em *Ressurreição* e foi retomada e desenvolvida em *Dom Casmurro*. Uma outra curiosa semelhança, agora entre *Quincas Borba* e *Memórias póstumas*, é apontada por Cruz Júnior:

(...) quando, ao contar que Sofia não conseguia, por causa de seus ciúmes, dizer a Maria Benedita que Rubião era o noivo que Palha escolhera para ela, o narrador dirige-se ao narratário e faz o seguinte comentário: *Crê-lo-eis, pósteros? Sofia não pôde soltar o nome de Rubião* [QB, cap. LXXVII, p. 127]. (...) Essa expressão remete inevitavelmente ao (...) narrador Brás Cubas, que, aliás, a utilizara, tal e qual para narrar o dia que entrou em uma relojoaria e lá encontrara uma mulher *que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce* haviam destruído-lhe *a flor das graças*. Em seguida, dirige-se ao leitor para revelar quem era a mulher e o faz nos seguintes termos: *Crê-lo-eis, pósteros? essa mulher era Marcela* [MP, cap. XXXVIII, p. 96] (2006, p. 150-151).

⁸⁵ Por um lado, essas coincidências de linguagem indicam que todos esses romances apresentam o mesmo autor “real” e poderiam, por isso, servir para determinar a autoria dos romances, caso houvesse dúvida sobre isso. Por outro, as repetições dos mesmos percursos figurativos e temáticos e as semelhanças do plano da expressão configuram recorrências do uso, que, por sua vez, ajudam a definir o estilo. Estamos trabalhando com essa segunda hipótese, uma vez que consideramos essas coincidências de linguagem como marcas textuais do efeito de unidade produzido pela totalidade de discursos que caracteriza o ator da enunciação.

Mas há muitas outras coincidências de linguagem que pressupõem um único ator da enunciação. Nas *Memórias póstumas*, as pernas são consideradas “abençoadas”, pois fazem seu trabalho enquanto Brás pode refletir em paz:

Sim, pernas amigas, vós deixastes à minha cabeça o trabalho de pensar em Virgília (MP, cap. LXVI, p. 135).

Em *Quincas Borba*, são as pernas de Rubião que são, pelo mesmo motivo, consideradas “santas”:

As pernas tinham feito tudo; elas é que o levaram por si mesmas, direitas, lúcidas, sem tropeço, para que ficasse à cabeça tão-somente a tarefa de pensar. Boas pernas! pernas amigas! muletas naturais do espírito! (MP, cap. LXXX, p. 129).

Em *A mão e a luva* e *Dom Casmurro*, há dois capítulos que têm absolutamente o mesmo título: “Embargos de terceiro”. De acordo com o Houaiss, a expressão “embargos de terceiro” significa

ação impetrada por pessoa estranha à causa, mas que se julga prejudicada, destinada a excluir bens de terceiros que estejam sendo, ilegitimamente, objeto de apreensão judicial

Em *A mão e a luva*, os embargos são de Jorge, que, adivinhando um sentimento recíproco entre Luís Alves e Guiomar, resolve pedir a mão da moça em casamento, para, contando com a vontade da baronesa e com a pressão de Mrs. Oswald, evitar que seu rival obtivesse sucesso na tentativa de conquistar definitivamente Guiomar. Em *Dom Casmurro*, trata-se do capítulo em que Bentinho, que havia ido sozinho à ópera, volta para casa no final do primeiro ato e encontra Escobar, que lhe viera falar de “uns embargos de terceiro” (DC, cap. CXIII, p. 191). Bentinho fica desconfiado, e o título do capítulo parece ser uma brincadeira com a idéia de um triângulo amoroso ou com o “trio” da ópera, que havia sido sugerido no capítulo “Aceito a teoria”. O narrador parece reconhecer isso no início do capítulo “Dúvidas sobre dúvidas”:

Vamos agora aos embargos... E por que iremos aos embargos?
Deus sabe o que custa escrevê-los, quanto mais contá-los (DC, cap.
CXV, p. 192-194).

Outra semelhança ocorre com a “idéia fixa”. Nas *Memórias póstumas*, Brás afirma que morreu pela obsessão do emplasto e chega mesmo a desejar que o leitor nunca tenha uma dessas obsessões:

*Deus te livre, leitor, de uma **idéia fixa**, antes um argueiro, antes uma
trave no olho* (MP, cap. IV, p. 27).

Em *A mão e a luva*, Luís Alves, que tem “a obstinação do dogue”, vê o lado positivo das obsessões. Numa conversa com a baronesa, em que ele tenta demovê-la do projeto de sair momentaneamente da corte, ele afirma:

– *Justamente, é uma **idéia fixa**. Sem idéia fixa não se faz nada bom neste
mundo* (ML, cap. XIV, p. 140).

Também em *Iaiá Garcia*, há esse tipo de obstinação quando Jorge redescobre seu amor por Estela:

*A verdade é que o amor de Jorge tinha como que despido a
qualidade de sentimento para constituir-se **idéia fixa*** (IG, cap. IX, p.
98).

Nas *Memórias póstumas*, quando Brás se apaixona por Marcela, ele comenta as duas maneiras de conquistar as mulheres:

*Que, em verdade, há dous meios de granjear o coração das mulheres: o
violento, como o touro de Europa, e o insinuativo, como o cisne de Leda
e a chuva de ouro de Dânae, três inventos do padre Zeus (...)* (MP, cap.
XV, p. 57).

Em *Ressurreição*, há outras figuras para recobrir os mesmos temas do amor “violento” e “insinuativo”:

Decidam lá os doutores da escritura qual destes dous amores é melhor, se o que vem de golpe, se o que invade a passo lento o coração. Eu por mim não sei decidir, ambos são amores, têm suas energias (RE, cap. VIII, p. 101).

Novamente em *Ressurreição*, quando Félix e Cecília se reencontram, o narrador parece fazer uma referência a “*les neiges d’antan*” de François Villon:

Félix olhou severamente para Cecília, como quem estranhava a liberdade que tomara. Mas onde iam já as flores de antanho?(RE, cap. XIV, p. 101).

O mesmo questionamento é feito por Brás quando Virgília perde o bebê que esperava:

Onde estão elas, as flores de antanho? Uma tarde, após algumas semanas de gestação, esboroou-se todo o edifício das minhas quimeras paternais. Foi-se o embrião, naquele ponto em que se não distingue Laplace de uma tartaruga (MP. Cap. XCV, p. 169).

Ainda nas *Memórias póstumas*, o narrador satiriza o narratário romântico que poderia estar insatisfeito com o fim da relação entre Brás e Eugênia:

Há aí, entre as cinco ou dez pessoas que me lêem, há aí uma alma sensível, que está decerto um tanto agastada com o capítulo anterior, começa a tremer pela sorte de Eugênia (...) (MP, cap. XXXIV, p. 92).

Em *Esau e Jacó*, Aires usa a mesma expressão de Brás para qualificar seus leitores, quando o triângulo amoroso entre os gêmeos e Flora começa a se formar:

(...) *a discórdia não é tão feia como se pinta.*

*Teimo nisto para que as **almas sensíveis** não comecem de tremer pela moça ou pelos rapazes. Não há mister tremer, tanto mais que a discórdia dos dois começou por um simples acordo, naquela noite* (EJ, cap. XXXVI, p. 84).

Como últimos exemplos dessas proximidades de linguagem, podemos lembrar duas semelhanças entre *A mão e a luva* e *Memórias póstumas*. Quando Estêvão está contemplando, à distância, Guiomar, o narrador diz:

*Enquanto ele trabalhava o espírito nestas comparações poéticas, não descabidas, se quiserem, em tal lugar, e **ao pé de tão graciosa criatura**, ela seguia lentamente e chegara à encruzilhada das duas grandes ruas da chácara* (ML, cap. III, p. 33-34).

Nas *Memórias póstumas*, Brás se vale praticamente da mesma expressão para caracterizar Eugênia:

*Queria-lhe, é verdade; **ao pé dessa criatura tão singela**, filha espúria e coxa, feita de amor e desprezo, ao pé dela sentia-me bem, e ela creio que ainda se sentia melhor ao pé de mim* (MP, cap. XXXIII, p. 91).

Ressalte-se apenas que, nas *Memórias póstumas*, o uso da locução prepositiva “ao pé de”, usada três vezes no mesmo período, é uma maneira de satirizar o fato de Eugênia ser coxa.

Voltando a *A mão e a luva*, quando Estêvão está contemplando, à distância, Guiomar, o narrador diz:

***Mas, ai triste!** a dor dele era uma espécie de tosse moral, que aplacava e reaparecia, intensa às vezes, às vezes mais fraca, mas sempre infalível. O rapaz acertara de abrir uma página de Werther; leu meia dúzia de linhas, o acesso voltou mais forte que nunca.* (ML, cap. I, p. 24).

A mesma exclamação está nas *Memórias póstumas*, quando Brás lamenta o dinheiro gasto para manter o namoro com Marcela:

Era meu o universo; mas, ai triste! não o era de graça. Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo (MP, cap. XV, p. 58).

Uma outra semelhança entre os romances analisados, que revela o caráter oportunista dos atores do enunciado em “Machado”, pode ser resumido na formulação teórica de Brás da “equivalência das janelas”, que permite que “a moral possa arejar continuamente a consciência” (MP, cap. LI, p. 112). Já apontamos um trecho de *Dom Casmurro*, em que o narrador parece recorrer à teoria de Brás. Mas há outros fragmentos em que isso ocorre.

Em *Iaiá Garcia*, Valéria manda o filho para a Guerra do Paraguai para fazê-lo esquecer Estela:

Não sem custo lançou mão desse meio, violento para ambos; mas, uma vez adotado, luziu-lhe mais a vantagem do que lhe negrejou o perigo. Assim foi que de um incidente, comparativamente mínimo, resultara aquele desfecho grave, e de um caso doméstico saía uma ação patriótica (IG, cap. III. P. 52).

Dessa forma, a consciência pesada de Valéria por ter mandado, sem necessidade, o filho à guerra poderia arejar-se pela simples possibilidade de Jorge transformar-se num herói, num exemplo de patriotismo. “Que profundas que são as molas da vida!” (MP, cap. CX, p. 184), diria Brás Cubas.

Em *Quincas Borba*, quando morre o filósofo, Rubião começa a temer pelo fato de ter recebido uma carta de Borba, em que este dizia ser Santo Agostinho. Preocupado com a possibilidade de isso invalidar uma possível herança, pois o testamento seria anulado, o professor esconde a carta e procura ficar em paz com a própria consciência de um modo bastante oportunista:

Em seguida, atentando na notícia, viu que falava de um homem que tinha apreço, consideração, a quem se atribuía uma peleja filosófica. Nenhuma alusão a demência. Ao contrário, o final dizia que ele delirara

a última hora, efeito da moléstia. Ainda bem! Rubião leu novamente a carta, e a hipótese da troça pareceu outra vez mais verossímil. Concordou que ele tinha graça; com certeza, quis debicá-lo; foi a Santo Agostinho, como iria a Santo Ambrósio ou a Santo Hilário, e escreveu uma carta enigmática, para confundi-lo, até voltar a rir-se do logro. Pobre amigo! Estava são, – são e morto. Sim, já não padecia nada (QB, cap. XII, p. 35).

Para justificar seu silêncio sobre a carta demente de Quincas Borba, Rubião se obriga a acreditar na “hipótese da troça”. Tudo devido à “equivalência das janelas”.

Em *Dom Casmurro*, Bentinho promete dois mil padre-nossos para que Deus lhe salvasse a mãe, que estava enferma. Só que ele já estava em dívida com os céus, por causa das promessas que não foram pagas. Para explicar-se, ele recorre a uma idéia engenhosa:

Não paguei uns nem outros, mas saindo de almas cândidas e verdadeiras tais promessas são como a moeda fiduciária, – ainda que o devedor as não pague, valem a soma que dizem (DC, cap. LXVII, p. 128).

A “janela” fechada são as promessas não-cumpridas; a “janela” aberta é a candura de sua alma, que vale o que diz e não o que faz.

Em *Esau e Jacó*, também há um momento em que aparece esse raciocínio oportunista, à Brás Cubas:

Obedeciam aos pais sem grande esforço, posto fossem teimosos. Nem mentiam mais que outros meninos da cidade. Ao cabo, a mentira é alguma vez meia-virtude. Assim é que, quando eles disseram não ter visto furtar um relógio da mãe, presente do pai, quando eram noivos, mentiram conscientemente, porque a criada que o tirou foi apanhada por eles em plena ação de furto. Mas era tão amiga deles! e com tais lágrimas lhes pediu que não dissessem a ninguém, que os gêmeos negaram absolutamente ter visto nada. Contavam sete anos. Aos nove, quando já a moça ia longe, é que descobriram, não sei a que propósito,

o caso escondido. A mãe quis saber por que é que eles calaram outrora; não souberam explicar-se, mas é claro que o silêncio de 1878 foi obra da afeição e da piedade, e daí a meia-virtude, porque é alguma coisa pagar amor com amor (EJ, cap. XVIII, p. 54-55).

Aires emprega a “lei da equivalência das janelas” para justificar a mentira dos gêmeos, que agiram por amor. Assim é que uma ação reprovável escondia, na verdade, uma “meia-virtude”.

Os muitos exemplos dados nesse item comprovam que o ator da enunciação “Machado de Assis” tem um comportamento discursivo bastante uniforme em seus romances. Notam-se, neles, os traços mais relevantes de seu caráter, como o ceticismo lúcido, o pessimismo, a derrisão, o relativismo e o antidogmatismo, que inclui o fim das convenções enunciativas. Mas se pudermos resumir esse caráter com um único adjetivo, teremos de dizer que “Machado” é cínico. Esse cinismo pode ser apreendido do enunciado, a partir da discursivização do narrador e dos demais atores do enunciado:

De fato, as personagens machadianas estão longe de ser modelos de correção moral, e o narrador não parece muito disposto a censurá-las, uma vez que ele mantém

sua postura de indiferença risonha em relação aos atores do enunciado. Tudo essa configuração discursiva sugere um enunciador que revela descaso, desdém pelos valores institucionalizados e que faz do seu cinismo um princípio carnalizador.

2. A voz machadiana: da delicadeza à mordacidade

(...) veio-lhe [a Machado] sempre do espírito atilado um não ao convencional, um não que o tempo foi sombreando de reservas, de mas, de talvez, embora permanecesse até o fim como espinha dorsal de sua relação com a existência.
(Alfredo Bosi, *História concisa da Literatura Brasileira*)

O *éthos* machadiano não se mostra apenas pelo caráter do enunciador. Ele também pressupõe um corpo e uma voz. Cuidemos, neste item, da questão da voz.

As *Memórias póstumas* sugerem uma voz baixa, irônica, que recorre aos significados implícitos, que ora diz as coisas de modo delicado e indireto, ora dosa sarcasmo e mordacidade. Trata-se, como já dissemos, da “voz que sussurra no salão” (Bologna, 1987, p. 80).

Na análise do foco narrativo dos romances machadianos, notou-se, muitas vezes, um fenômeno de relativização da onisciência, em que o narrador fingia não saber certos detalhes dos pensamentos das personagens. Essa relativização é francamente compatível com o dizer delicado da voz de “Machado”.

Em *Helena*, o suposto incesto de Estácio e Helena é sempre referido de maneira delicada. Na primeira vez em que os presumíveis irmãos parecem explicitar o que sentem um pelo outro, e Estácio sugere que Helena está “a pensar de coisas amorosas”, o narrador mostra a voz baixa do enunciador:

Helena não respondeu; tomou-lhe o braço e os dois seguiram silenciosamente uns dez minutos. Chegando a um banco de madeira, Estácio sentou-se; Helena ficou de pé diante dele. Olharam um para o outro sem proferir palavra; mas o lábio de Estácio tremera duas ou três vezes como hesitando no que ia dizer. Por fim, o moço venceu-se.

– Helena, disse ele, você ama.

A moça estremeceu e corou vivamente; olhou em volta de si, como assustada, e pousou as mãos nos ombros de Estácio. Refletiu ela no que disse depois? É duvidoso; mas a voz, que nessa ocasião parecia concentrar todas as melodias da palavra humana, suspirou lentamente:

– *Muito! muito! muito!*

Estácio empalideceu. A moça recuou um passo, e, trêmula, pôs o dedo na boca, como a impor-lhe silêncio. A vergonha flamejava no rosto; Helena voltou as costas ao irmão e afastou-se rapidamente (HE, cap. IX, p. 82-83).

O tremor no lábio de Estácio e o rubor no rosto de Helena aludem ao incesto. Evitando manifestar mais abertamente os sentimentos dos atores do enunciado, o narrador mantém a onisciência relativizada, para que não se pudesse saber, de fato, quais eram os conflitos vividos pelos dois.

Em *Iaiá Garcia*, essa delicadeza, essa sutileza na apresentação dos percursos narrativos e das paixões que os motivam aparece numa cena em que a filha de Luís Garcia ganha um piano de presente, após ter fingido tocar em teclas imaginárias. Mas a manina parece não se alegrar como o pai esperava, mudando repentinamente de humor:

A causa da mudança, desconhecida para Luís Garcia, era a penetração que madrugava no espírito da menina. Lembrara-se ela, repentinamente, das palavras que proferira e do gesto que fizera, no domingo anterior; por elas explicou a existência do piano; comparou-o tão novo e lustroso, com os outros móveis da casa, modestos, usados, encardida a palhinha das cadeiras, roído do tempo e dos pés um velho tapete, contemporâneo do sofá. Dessa comparação extraiu a idéia do sacrifício que o pai devia ter feito para condescender com ela; idéia que a pôs triste, ainda que não por muito tempo, como sucede às tristezas pueris. A penetração madrugava, mas a dor moral fazia também irrupção naquela alma até agora isenta da jurisdição da fortuna (IG, cap. I, p. 25).

O incômodo de Iaiá com o gasto excessivo do pai é sincero, e o narrador mostra essa preocupação de maneira delicada, salientando a “dor moral” de alguém cuja alma ainda estava “isenta da jurisdição da fortuna”.

A voz baixa também está em *Quincas Borba*. Os desejos adúlteros de Rubião são referidos de modo metafórico:

Rubião estava resoluto. Nunca a alma de Sofia pareceu convidar a dele, com tamanha instância, a voarem juntas até às terras clandestinas, donde elas tornam, em geral, velhas e cansadas. Algumas não tornam. Outras param a meio caminho. Grande número não passa da beira dos telhados... (QB, cap. XXXVIII, p. 64).

Note-se ainda como o narrador descrê do sucesso das traições, afirmando que muitas delas não passam “da beira dos telhados” e não chegam, pois, “às terras clandestinas”. Em outra passagem, quando Sofia tem uma conversa imaginária com duas rosas sobre Rubião e sobre o quanto ele a aborrece, o narrador alude ao fato de que as pessoas, quando conversam consigo mesmas, entendem-se com muita facilidade:

Quem conhece o solo e o subsolo da vida, sabe muito bem que um trecho de muro, um banco, um tapete, um guarda-chuva, são ricos de idéias ou de sentimentos, quando nós também o somos, e que as reflexões de parceria entre os homens e as cousas compõem um dos mais interessantes fenômenos da terra. A expressão: “Conversar com os seus botões”, parecendo simples metáfora, é frase de sentido real e direto. Os botões operam sincronicamente conosco; formam uma espécie de senado, cômodo e barato, que vota sempre as nossas moções (QB, cap. CXLII, p. 210).

O emprego das figuras do “solo”, do “subsolo”, do “muro”, do “banco”, do “tapete”, do “guarda-chuva”, dos “botões”, do “senado” e das “moções” faz com que a compreensão desse fragmento não seja imediata, o que também se coaduna com o dizer indireto machadiano.

Mesmo em *Dom Casmurro*, romance em que o narrador quer provar ao narratário que Ezequiel não é seu filho, o enunciador impõe a voz baixa. No capítulo “O debuxo e o colorido”, que trata dos olhos de Ezequiel, mais uma vez emprega-se a figurativização para dizer as coisas de maneira indireta:

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura

entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era. O costume valeu muito contra o efeito da mudança; mas a mudança fez-se, não à maneira de teatro, fez-se como a manhã que aponta vagarosa, primeiro que se possa ler uma carta, depois lê-se a carta na rua, em casa, no gabinete, sem abrir as janelas; a luz coada pelas persianas basta a distinguir as letras. Li a carta, mal a princípio e não toda, depois fui lendo melhor. Fugia-lhe, é certo, metia o papel no bolso, corria a casa, fechava-me, não abria as vidraças, chegava a fechar os olhos. Quando novamente abria os olhos e a carta, a letra era clara e a notícia claríssima (QB, cap. CXXXII, p. 214).

A “notícia claríssima” da traição não é nem um pouco clara nesse excerto: ela é apenas sugerida por meio da semelhança entre Ezequiel e Escobar, semelhança que se vai intensificando, “como a manhã que aponta vagarosa”. A metáfora da “carta” e da pintura é empregada para mostrar que o filho de Capitu era cada vez mais parecido com Escobar, “como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede”, e que a percepção dessa semelhança era, inicialmente, difícil, mas, depois, tornava-se “clara”.

No último parágrafo de *Dom Casmurro*, a voz baixa do enunciador se projeta sobre o narrador, de tal forma que ele quase parece não ter guardado mágoas da suposta traição que sofreu:

(...) uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à História dos subúrbios (DC, cap. CXLVIII, p. 234).

Mas tudo isso é jogo de cena. A intenção do romance, em relação ao segundo nível enunciativo, é exatamente culpar Capitu e Escobar, o que não combina muito com o desejo de que a “terra lhes seja leve”. Em princípio, o narrador coloca *Dom Casmurro*

no mesmo nível da “*História dos subúrbios*”, mas o dizer indireto que caracteriza a voz do enunciador permite que se conclua que essa nivelação é fingida.

Em *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, a competência discursiva do conselheiro Aires com sua “musa diplomática” (MA, p. 59) lembra a voz baixa e o dizer indireto e delicado do ator da enunciação “Machado de Assis”. Em muitos momentos, a caracterização de Aires cabe também à voz machadiana:

Imagina só que trazia o calo do ofício, o sorriso aprovador, a fala branda e cautelosa, o ar da ocasião, a expressão adequada, tudo tão bem distribuído que era um gosto ouvi-lo e vê-lo (EJ, cap. XII, p. 44).

A contenção do corpo machadiano, como veremos no item seguinte, também é compatível com o controle emocional de Aires:

Relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas. Não gosto delas, nem sei se as verti algum dia (...)(MA, p. 36).

Em *Esau e Jacó*, quando Natividade, já grávida, está voltando, junto com Santos, da missa na igreja de S. Domingos, o narrador brinca com sua maneira indireta de narrar:

(...) os dous levavam as mãos presas, e a expressão do rosto era de abençoados. Não davam sequer pela gente das ruas; não davam talvez por si mesmos.

Leitor, não é muito que percebas a causa daquela expressão e desses dedos abotoados. Já lá ficou dita atrás, quando era melhor deixar que a adivinhasses; mas provavelmente não a adivinharias, não que tenhas o entendimento curto ou escuro, mas porque o homem varia do homem, e tu talvez ficasses com igual expressão, simplesmente por saber que ias dançar sábado. Santos não dançava; preferia o voltarete, como distração. A causa era virtuosa, como sabes; Natividade estava grávida, acabava de o dizer ao marido (EJ, cap. VI, p. 31).

Em outro momento, quando Flora pede que Aires explique por que a considera “inexplicável”, ele diz “inventar essa resposta”:

– Inexplicável é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana. Se se trata então de gente, adeus. Por mais que os olhos da figura falem, sempre esses pintores cuidam que eles não dizem nada. E retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dois olhos, outros matam-se de desespero (EJ, cap. XXXIV, p. 82).

Essa frase em discurso direto parece profecia, uma vez que a incapacidade de Flora em optar por Pedro ou Paulo, que lhe disputavam o amor, pode ser revestida pela figura do artista que nunca acha que sua obra está pronta. A morte de Flora, se não é o suicídio por desespero de um desses artistas, vem acompanhada de uma confusão mental cada vez maior, pois a moça acaba achando que os gêmeos são duas partes de uma mesma pessoa.

Uma característica da voz machadiana, que aparece reiteradamente nas *Memórias póstumas*, é a ironia. Nos demais romances, embora esse recurso apareça com menos frequência, é possível encontrar os três tipos de ironia que propusemos nos dois primeiros capítulos desta tese.

Em *Dom Casmurro*, no capítulo “O primeiro filho”, Bentinho e Capitu ficam provocando-se mutuamente, como se a entrada dele no seminário e a ordenação fossem inevitáveis. A provocação começa com Capitu:

– Padre é bom, não há dúvida; melhor que padre só cônego, por causa das meias roxas. O roxo é cor muito bonita. Pensando bem, é melhor cônego.

– Mas não se pode ser cônego sem ser primeiramente padre, disse-lhe eu mordendo os beiços.

– Bem; comece pelas meias pretas, depois virão as roxas. O que eu não quero perder é a sua missa nova; avise-me a tempo para fazer um vestido à moda saia balão e babados grandes... Mas talvez nesse

tempo a moda seja outra. A igreja há de ser grande, Carmo ou S. Francisco (...) (DC, cap. 44, p. 93).

O próprio narrador reconhece que essa conversa era completamente irônica:

Ah! como eu sinto não ser um poeta romântico para dizer que isto era um duelo de ironias! Contaria os meus botes e os dela, a graça de um e a prontidão de outro, e o sangue correndo, e o furor na alma (...) (DC, cap. XLIV, p. 93).

Essas ironias estão sendo produzidas por atores do enunciado, transformados em interlocutores. Por isso, trata-se de uma ironia do interlocutor, construída dentro da enunciação de 3º grau.

No capítulo “Você tem medo?”, a ironia de Bento ocorre quando ele é ator da enunciação, e não do enunciado:

*(...) vi de imaginação o aljube, uma casa escura e infecta. Também vi a presiganga, o quartel dos Barbonos e a Casa de Correção. Todas essas **belas instituições sociais** me envolviam no seu mistério, sem que os olhos de ressaca de Capitu deixassem de crescer para mim, a tal ponto que as fizeram esquecer de todo (DC, cap. XLIII, p. 91).*

O comentário do narrador corresponde exatamente ao contrário do que ele pensa, uma vez que o adjetivo “belas” não parece ser adequado para caracterizar aljubes, presigangas, quartéis e casas de correção. A ironia, aqui, é do narrador e se estrutura na dimensão da enunciação de 2º grau.

Ainda há momentos em que o narrador é alvo da ironia, como acontece no capítulo “A alma é cheia de mistérios”. Nele, Bentinho faz de tudo para beijar Capitu, que se esquivava, até que o pai da menina chega:

*Ouvimos o ferrolho da porta que dava para o corredor interno; era a mãe que abria. Eu, **uma vez que confesso tudo**, digo aqui que não tive tempo de soltar as mãos da minha amiga; pensei nisso, cheguei a tentá-lo, mas Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto*

inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar à força. Repito, a alma é cheia de mistérios (DC, cap. XXXVII, p. 81).

A oração explicativa em destaque é exemplo de ironia que atinge o narrador. *Dom Casmurro* é um romance caracterizado pela focalização parcial interna, em que Bento se esforça para, selecionando os dados da realidade que lhe convêm, persuadir os narratários de que a esposa era adúltera. Seu discurso está muito longe de criar uma impressão que seja de sinceridade ou de franqueza. Assim, estamos diante de uma ironia do enunciador, organizada na instância da enunciação de 1º grau.

Em *A mão e a luva*, numa passagem já comentada no último item, nota-se – até pelo foco narrativo do romance, que não permite uma distinção mais clara entre o primeiro e o segundo nível enunciativo – um caso de ironia que pode ser do narrador ou do enunciador:

Um leitor perspicaz, como eu suponho que há de ser o leitor deste livro, dispensa que eu lhe conte os muitos planos que ele teceu, diversos e contraditórios, como é de razão em análogas situações. Apenas direi por alto que ele pensou três vezes em morrer, duas em fugir à cidade, quatro em ir afogar a sua dor mortal naquele ainda mais mortal pântano de corrupção em que apodrece e morre tantas vezes a flor da mocidade (ML, cap. XI, p. 84).

Na verdade, o narrador e o enunciador não acreditam na perspicácia do “leitor”, que é actorizalizado como ingênuo, como romântico, como incompetente para interpretar as novidades estilísticas machadianas.

Em *Quinas Borba*, há outras dessas ironias:

Rubião e o cachorro, entrando em casa, sentiram, ouviram a pessoa e as vozes do finado amigo. Enquanto o cachorro farejava por toda a parte, Rubião foi sentar-se na cadeira, onde estivera quando Quincas Borba referiu a morte da avó com explicações científicas (QB, cap. XVIII, p. 41).

A morte da avó do filósofo é uma devaneio humanitista, uma vez que ela á atropelada por uma carruagem “e tanto as mulas como a sege passaram-lhe por cima” (QB, cap. VI, p. 26), mas Borba crê que foi por um bom motivo, pois o “dono da sege tinha fome” e “Humanitas (e isto importa antes de tudo), Humanitas precisa comer” (QB, cap. VI, p. 27). Portanto não há nada de científico nessa explicação, a não ser para Rubião. Nessa passagem, há uma sátira, pois, à ingenuidade do professor-capitalista, que não percebe os absurdos do sistema filosófico do amigo.

Logo em seguida, o tom bem-humorado da ironia vai originando o sarcasmo. Rubião, já contemplado com a herança milionária, lembra-se da metáfora do “campo de batatas”, das “duas tribos famintas” e das “bolhas” na água fervente (QB, cap. VI, p. 28-29) e julga que entende, finalmente, uma das máximas humanitistas:

A memória dele recompôs, ainda que de embrulho e esgarçadamente, os argumentos do filósofo. Pela primeira vez, atentou bem na alegoria das tribos famintas e compreendeu a conclusão: “Ao vencedor, as batatas!” Ouviu distintamente a voz roufenha do finado expor a situação das tribos, a luta e a razão da luta, o extermínio de uma e a vitória da outra, e murmurou baixinho

– Ao vencedor, as batatas!

Tão simples! tão claro! Olhou para as calças de brim surrado e o rodaque cerzido, e notou que até há pouco fora, por assim dizer, um exterminado, uma bolha; mas que ora não, era um vencedor. Não havia dúvida; as batatas fizeram-se para a tribo que elimina a outra, a fim de transpor a montanha e ir às batatas do outro lado. Justamente o seu caso. Ia descer de Barbacena para arrancar e comer as batatas da capital. Cumpria-lhe ser duro e implacável, era poderoso e forte. E levantando-se de golpe, alvoroçado, ergueu os braços exclamando:

– Ao vencedor, as batatas!

Gostava da fórmula, achava-a engenhosa, compendiosa e eloqüente, além de verdadeira e profunda. Ideou as batatas em suas várias formas, classificou-as pelo sabor, pelo aspecto, pelo poder nutritivo, fartou-se antemão do banquete da vida. Era tempo de acabar com as raízes pobres e secas, que apenas enganavam o estômago, triste comida de longos anos; agora o farto, o sólido, o perpétuo, comer até

morrer, e morrer em colchas de seda, que é melhor que trapos (QB, cap. XVIII, p. 42).

A sátira a Rubião transpõe o terreno da ironia e vai-se tornando cada vez mais cruel: primeiro porque ele acredita na metáfora estapafúrdia do Humanitismo; segundo porque, sentindo-se “vencedor”, e não mais “bolha”, ele julga que pode “arrancar e comer as batatas da capital”, “ser duro e implacável, era poderoso e forte” e “morrer em colchas de seda”. A trajetória de Rubião, que morre pobre, coroando-se Napoleão III, apenas confirma o sarcasmo que já havia ficado implícito nessa passagem do começo do romance.

Em *Ressurreição*, a apresentação de Viana é exemplo de derrisão, como já mostramos no último item. Além disso, há uma boa dose de sarcasmo, quando o narrador afirma:

Viana era um parasita consumado (...). Nasceu parasita como outros nascem anões. Era parasita por direito divino (RE, cap. I, p. 61).

O aspecto congênito do parasitismo e a comparação – digamos “politicamente incorreta” – com os “anões” flertam com a mordacidade, de acordo com a gradação (*ironia* → *sarcasmo* → *mordacidade*) que usamos no último capítulo. Em outro fragmento já comentado de *Ressurreição*, a sátira ao Romantismo e a seus leitores é sarcástica:

Nem tudo era bom, como acontece nesses livros, que são às vezes verdadeiros asilos de inválidos do Parnaso, onde as musas reumáticas e manetas vão soltar os seus gemidos (RE, cap. VII, p. 99)

Trata-se praticamente do mesmo sarcasmo dirigido ao narratário em *Dom Casmurro*, quando o narrador se refere aos cuidados que Ezequiel exigia quando bebê:

A tudo acudíamos, segundo cumpria e urgia, coisa que não era necessário dizer, mas há leitores tão obtusos, que nada entendem, se lhes não relata tudo e o resto. Vamos ao resto (DC, cap. CIX, p. 185).

Ainda em *Dom Casmurro*, existem passagens de mordacidade plena, em que o tom de desdém crítico e de humor negro atinge seu ápice. Isso ocorre, por exemplo, quando o narrador, de seu “gabinete do Engenho Novo” (DC, cap. XCI, p. 157), recorda a polêmica com Manduca sobre a Guerra da Criméia:

Quanto ao Manduca, não creio que fosse pecado opinar contra a Rússia, mas, se era, ele estará purgando há quarenta anos a felicidade que alcançou em dous ou três meses, – donde concluirá (já tarde) que era ainda melhor haver gemido somente, sem opinar cousa nenhuma (DC, cap. XCI, p. 157).

Um capítulo adiante, o narrador explica suas idéias com mais um pouco de mordacidade:

Quero dizer que o meu vizinho de Matacavalos, temperando o mal com a opinião anti-russa, dava à podridão das suas carnes um reflexo espiritual que as consolava. Há consolação maiores, decerto, e uma das mais excelentes é não padecer esse nem outro mal algum, mas a natureza é tão divina que se diverte com tais contrastes, e aos mais nojentos ou mais aflitos acena com uma flor. E talvez saia assim a flor mais bela; o meu jardineiro afirma que as violetas, para terem um cheiro superior, hão mister de estrume de porco. Não examinei, mas deve ser verdade (DC, cap. XCII, p. 158).

Em *Quincas Borba*, a mordacidade aparece por meio de uma referência literária. D. Tonica tinha 39 anos e uns “olhos sem parceiro na terra” (QB, cap. XXXVII, p. 62), dada à dificuldade de conseguir casar-se. Quando a filha do major conhece Rubião, suas esperanças intensificam-se, até que ela vê os olhares trocados entre o capitalista e Sofia:

Agora, porém, à noite, por ocasião do canto ao piano, é que D. Tonica deu com eles embebidos um no outro. Não teve mais dúvida; não eram olhares aparentemente fortuitos, breves, como até ali, era uma contemplação que eliminava o resto da sala. D. Tonica sentiu o grasnar

do velho corvo da desesperança. Quoth the Raven: NEVER MORE (QB, cap. XXXVII, p. 63).

A citação do refrão do célebre poema de Edgar Allan Poe – que, aliás, foi traduzido por Machado para o português – intensifica o sofrimento de D. Tonica, condenada, assim como o narrador de “The raven”, a uma infelicidade eterna. Note-se, porém, como a mordacidade é indireta, típica da voz baixa, uma vez que ela só se revela quando a citação é identificada pelo enunciário.

Até mesmo o diplomata Aires tem, na obra machadiana, seus momentos de mordacidade. Em *Esau e Jacó*, numa digressão do narrador, nota-se isso no capítulo “Caso do burro”:

Foi o caso que uma carroça estava parada, ao pé da Travessa de S. Francisco, sem deixar passar um carro, e o carroceiro dava muita pancada no burro da carroça. Vulgar embora, este espetáculo fez parar o nosso Aires, não menos condoído do asno que do homem. A força despendida por este era grande, porque o asno ruminava se devia ou não sair do lugar; mas, não obstante esta superioridade, apanhava que era o diabo. Já havia algumas pessoas paradas, mirando. Cinco ou seis minutos durou esta situação; finalmente o burro preferiu a marcha à pancada, tirou a carroça do lugar e foi andando.

Nos olhos redondos do animal viu Aires uma expressão profunda de ironia e paciência. Pareceu-lhe o gesto largo de espírito invencível. Depois leu neles este monólogo: “Anda, patrão, atulha a carroça de carga para ganhar o capim de que me alimentas. Vive de pé no chão para comprar as minhas ferraduras. Nem por isso me impedirás que te chame um nome feio, mas eu não te chamo nada; ficas sendo sempre o meu querido patrão. Enquanto te esfalfas em ganhar a vida, eu vou pensando que o teu domínio não vale muito, uma vez que me não tiras a liberdade de teimar...” (EJ, cap. XLI, p. 95).

Completemos agora a análise do *éthos* machadiano, com a questão do corpo, cuja contenção se manifesta, muitas vezes, pela voz baixa.

3. O corpo machadiano: da elegância ao riso sutil

Após os estudos mais recentes do texto machadiano, tornou-se impraticável insistir no aspecto clássico de seu estilo: elegância, correção, equilíbrio, clareza, penetração, acabamento. Essas qualidades ele as possuía em larga escala, mas elas são organicamente dinamizadas pela vivíssima inquietação barroca do experimento formal, que torna a frase sarcástica, brincalhona, com feições de zigue-zague.
(Ivan Teixeira, *Apresentação de Machado de Assis*)

O terceiro elemento do *éthos* machadiano é o corpo, que corresponde ao modo de agir do enunciador em relação ao universo social. Em “Machado”, o corpo é caracterizado por uma grande contenção, uma vez que não há espalhafato. Da mesma forma que há uma valorização da “voz de salão” nos romances aqui analisados, há também um corpo comedido, que mostra consonância com a maneira burguesa de se movimentar. Daí que se possa representar o corpo machadiano pela figura da “boca” que ri, mas não gargalha, o que mostra que a derrisão do caráter do enunciador não chega ao humor bufão.

Em *Helena*, sabe-se desde o início do romance que o conselheiro Vale tinha relacionamentos amorosos fora do casamento. Uma de suas supostas amantes teria sido D. Leonor:

A esposa do Dr. Matos fora uma das belezas do primeiro reinado. Era uma rosa fanada, mas conservava o aroma da juventude. Algum tempo se disse que o conselheiro ardera aos pés da mulher do advogado, sem repulsa desta; mas só era verdade a primeira parte do boato. Nem os princípios morais, nem o temperamento de D. Leonor lhe consentiam outra coisa que não fosse repelir o conselheiro sem o molestar. A arte com que o fez, iludiu os malévolos; daí o sussurro, já agora esquecido e morto. A reputação dos homens amorosos parece-se muito com o juro do dinheiro: alcançado certo capital, ele próprio se

multiplica e avulta. O conselheiro desfrutou essa vantagem, de maneira que, se no outro mundo lhe levassem à coluna dos pecados todos os que lhe atribuíam na terra, receberia dobrado castigo do que mereceu (HE, cap. IV, p. 42).

A maneira como o narrador alude ao boato é típico de um corpo contido. A referência a um possível adultério é elegante, e a análise da conduta do conselheiro é bem-humorada, a ponto de valer de uma certa ironia na idéia de que o pai de Estácio e Helena desfrutou a “vantagem” de ficar conhecido até pelos pecados que não cometeu.

Esse humor fino está presente em *Quincas Borba* quando o narrador descreve rapidamente dois amigos de Rubião:

Rubião passou o resto da manhã alegremente. Era domingo; dous amigos vieram almoçar com ele, um rapaz de vinte e quatro anos, que roía as primeiras aparas dos bens da mãe, e um homem de quarenta e quatro ou quarenta e seis, que não tinha que roer.

Carlos Maria chamava-se o primeiro, Freitas o segundo (QB, cap. XXIX, p. 51-52).

A referência aos amigos de Rubião é sintética e bem-humorada. Existe um tom crítico, que está longe de ser panfletário. Assim, Carlos Maria e Freitas, que apresentam perfis tão diferentes no romance, aproximam-se no que diz respeito à capacidade de roer os bens de família. O narrador os nivela de modo conciso e satírico.

Em *Dom Casmurro*, num fragmento metaenunciático do capítulo “Convivas de boa memória”, o narrador fala sobre a eficiência de sua memória – que, convenhamos, é essencial para o tipo de narrativa que ele compõe e para o efeito de persuasão que ele quer produzir no narratário. Distinguindo então os livros “confusos” dos “omissos”, Bento escreve:

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nele. Quantas idéias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as igrejas

que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas águas, as suas árvores, os seus altares, e os generais sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.

É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas (DC, cap. LIX, p. 114).

Ao solicitar que o “leitor” lhe preencha, com a própria imaginação, as “lacunas” dos “livros omissos”, o narrador vale-se de uma espécie de argumento de falsa modéstia, destinado a captar a benevolência do narratário, que poderia desculpar assim as falhas da narrativa de Bento. Mas, além disso, esse excerto também mostra o comedimento machadiano, representado pelo narrador que faz tanto esforço para não se exceder que chega mesmo a admitir, por culpa da memória imprecisa, as eventuais omissões de sua narrativa.

No *Memorial de Aires*, a voz baixa e o corpo contido andam juntos quando Aires fala sobre o primeiro casamento de Fidélia, que a obrigou a romper com a família, mas não durou muito, devido à morte precoce do marido:

Ora, valia a pena ter brigado com o pai, em troca de um marido que mal começou a lição do amor, logo se aposentou na morte? Certo que não. Se eu propusesse concluir-lhe o curso, o pai faria as pazes com ela; ai, era preciso não haver esquecido o que aprendi, mas esqueci, – tudo ou quase tudo (MA, p. 43).

O percurso figurativo escolar que chama o casamento de “lição do amor” e o interesse de Aires pela moça de conclusão de “curso” é marca do dizer indireto e delicado do enunciador. A voz baixa, assim, remete ao corpo contido, na medida em que as sugestões metafóricas dão elegância à expressão, confirmando a tese de que o enunciador adota, em relação ao estilo lingüístico, uma postura de respeitar os comportamentos socialmente valorizados.

Mattoso Câmara Jr., comentando o que se seria a “boa linguagem”, defende que

o sentimento artístico é espontâneo e inerente nos homens e que, para ser eficiente, a linguagem tem de satisfazê-lo e não apenas se cingir a uma formulação seca, objetiva e fria. Assim, em toda boa expressão lingüística entra, a bem dizer, um tal ou qual elemento literário (2001, p. 11).

No texto literário *stricto sensu*, esse “sentimento artístico” que exige uma formulação lingüística mais requintada é amplificado, o que faz com que, na literatura, haja sempre

certo predicado estético que nos convida a encarar com boa vontade o pensamento exposto (2001, p. 11).

Um dos predicados estéticos da obra machadiana é justamente a elegância de expressão, manifestação textual de um *éthos* cujo corpo é contido e cuja voz é baixa. Essa elegância associa-se às noções de “correção, equilíbrio, clareza, penetração, acabamento”, mas não impede que a frase se torne “sarcástica, brincalhona, com feições de zigue-zague” (Teixeira, 1988, p. 4), de modo que o corpo comedido machadiano não pode ser confundido com sisudez ou conservadorismo. Há sempre um espírito desestabilizador em “Machado”, mas que se revela menos pelo estardalhaço do que pela fina ironia e pelo riso contido.

Em *Helena*, depois de receber um desenho da Helena, baseado na casa de Salvador, Estácio vai até lá, vê o pai da moça à janela e tacha-o de filósofo. O narrador consegue, mais uma vez de maneira elegante e concisa, mostrar o estado de espírito de um dos atores do enunciado:

O filósofo continuou a ler, e o cavalo continuou a andar. Quando Estácio regressou daí a alguns minutos, achou somente a casa; o morador desaparecera; circunstância indiferente, que escapou de todo à atenção do moço. Nem ele pensava mais naquilo; o espírito trotava largo, à inglesa, como o ginete, e ambos bebiam o ar, como ansiosos de chegar ao ponto da partida (HE, cap. XI, p. 91).

Em *Iaiá Garcia*, há mais dessa concisão elegante quando Jorge procura convencer Valéria a fazer Estela voltar a morar com o pai:

Jorge confirmou com a cabeça e não disse mais nada. O que acabava de fazer não passava de uma tentativa sincera, mas frouxa, para arredar Estela da casa; era o imposto pago à consciência. Quite com ela, entregou-se aos acontecimentos, confessando a si mesmo que o perigo não era tão grave, nem o remédio tão urgente; finalmente, que ele era homem (IG, cap. III, p. 44-46).

Poderíamos mostrar muitos outros exemplos de elegância nos romances estudados. Porém fiquemos com um caso que comprova o sincretismo que “Machado” opera entre a sobriedade – o corpo contido – e a galhofa – a voz sarcástica.

Em *Iaiá Garcia*, na caracterização de Procópio Dias, como já mostramos, o narrador argumenta que

(...) o eterno feminino não o dominava menos que o eterno estômago
(IG, cap. VII, p. 85).

Essa associação imprevista entre “o eterno feminino” e “o eterno estômago” é um embrião da quebra do paralelismo semântico, caracterizadora do riso sem gargalhada de “Machado”, que aparece tão sistematicamente nas *Memórias póstumas*. Aliás, em *A mão e a luva*, também há um uso incipiente desse recurso na caracterização de Estêvão:

(...) tão marechal nas coisas mínimas, como recruta nas coisas máximas
(IG, cap. VII, p. 85).

Nas *Memórias póstumas*, obra em que o *éthos* machadiano se pronuncia com toda intensidade, essa aproximação sintática entre elementos que parece não serem compatíveis semanticamente é usada de modo renitente. Por exemplo,

- em “Em que aparece a orelha de uma senhora”:

*(...) trazia comigo a idéia fixa dos **doudos** e dos **fortes*** (MP, cap. V, p. 28);

- em “O primeiro beijo”:

*Era boa moça (...), amiga de **dinheiro** e de **rapazes**. Naquele ano, morria de amores por um certo Xavier, sujeito **abastado e tísico**, – uma pérola (MP, cap. XIV, p. 56);*

- em “Marcela”:

*Gastei trinta dias para ir do **Rocio Grande** ao coração de **Marcela** (...) (MP, cap. XV, p. 57);*

- em “Do trapézio e outras coisas”:

*...Marcela amou-me durante **quinze meses e onze contos de réis** (...) (MP, cap. XVII, p. 61);*

- em “A propósito de botas”:

*(...) foste aí pela estrada da vida, manquejando da **perna** e do **amor** (...) (MP, cap. XXXVI, p. 94);*

- em “Na sege”:

*(...) com um rosto cortado de **saudades** e **bexigas** (MP, cap. XL, p. 99);*

- em “Destino”:

*Mas rezava todas as noites, com **fevor**, ou, pelo menos, com **sono** (MP, cap. LVII, p. 120);*

- em “A reconciliação”:

(...) cogitei (...) se não haveria outro meio razoável de combinar o *Estado e a Gamboa* (MP, cap. LXXXI, p. 150);

- em “Formalidade”:

Vive tu, amável Formalidade, para sossego do Damasceno e glória de Muhammed (MP, cap. CXXVII, p. 202);

- em “O programa”:

(...) o Humanitismo não excluía nada: *as guerras de Napoleão e uma contenda de cabras eram, segunda a nossa doutrina, a mesma sublimidade* (...) (MP, cap. CXLVI, p. 218).

A quebra do paralelismo é um índice textual do corpo machadiano, que se movimenta no espaço social de maneira sóbria e elegante, mas sem abandonar o bom humor e a perspectiva crítica. Identificar esses elementos que constituem o *éthos* machadiano não é tarefa simples, principalmente em relação à voz e ao corpo, que dão o tom do texto. É necessário fazer como o “leitor atento” de *Esau e Jacó*:

O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida (EJ, cap. LV, p. 126).

Possamos nós chegar à verdade. Não à verdade absoluta, dos dogmas da religião. Mas à verdade relativizada de uma totalidade de discursos que procura justamente, como dizia o saudoso Torquato Neto, “desafinar o coro dos contentes”...

Let's play that.

Conclusão

E bem, e o resto?

(Machado de Assis, *Dom Casmurro*)

Eis o momento de avaliar nosso percurso, recolhendo o que foi disseminado ao longo das quatrocentas páginas que já se foram.

É sempre um prazer ler e reler Machado. Portanto só pode ter sido um prazer estudá-lo. Calvino tinha razão quando afirmava:

Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira
(1998, p. 11);

e talvez tivesse mais razão ainda ao dizer:

Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos (1998, p. 12).

Machado é sempre uma (re)descoberta e, ao compararmos os nove romances que constituem sua obra, ficou uma constante sensação de ineditismo, uma vez que aqui se encontra uma citação truncada, ali uma intertextualidade “intramachadiana”, acolá a repetição de uma expressão outrora empregada, e em todo lugar deparamos com a certeza de que há sempre alguma coisa a mais para dizer a respeito do “bruxo do Cosme Velho”.

De acordo com nossa perspectiva de análise, não interessava a dimensão social ou ideológica dos romances, menos ainda a vida particular do escritor e a relação de sua obra com a História factual. Por isso, centramo-nos no texto e dele extraímos nossas conclusões. Vamos a mais algumas delas.

A apreensão do *éthos* machadiano – *éthos* cínico, de caráter antidogmático, escarnecedor, cético, relativista, lúcido e pessimista, com voz baixa, corpo contido e dizer indireto, entre a ironia e a mordacidade – foi feita a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Cada um desses elementos estava marcado no enunciado, ainda que disfarçado pela indiferença do narrador, pela ambição dos demais atores do enunciado e pela volubilidade, vaidade e egoísmo de todos eles. Na verdade, a análise dos percursos

narrativos e das paixões que envolviam as personagens ia oferecendo indícios para construir o ator da enunciação “Machado de Assis”.

Esse *éthos* é plenamente coerente com “a forma livre de um Sterne” (MP, p. 21) e mostra como Machado se aproxima de toda uma tradição literária, como reconhecem os críticos:

Machado de Assis é um grande ironista, na vertente do seu romance predileto, *A vida e as opiniões de Tristram Shandy* (1759-1767), de Laurence Sterne. *Tristram Shandy* influenciou uma carrada de romancistas, de Goethe e Diderot, passando por Balzac e Dickens, até chegar a Thomas Mann, James Joyce e Samuel Becket (...). Machado de Assis (...) aproxima-se mais de Sterne do que qualquer outro escritor (Bloom, 2003, p. 688).

São muitos os pontos de contato entre *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas*, já que ambos representam uma forma semelhante de literatura carnavalizada. Para ficar com um exemplo, podemos destacar a questão da digressão:

Desde as suas primeiras páginas, afirma-se o *Tristram Shandy* como uma empresa sistemática da violação. Ao fazer a história de sua vida e opiniões remontar ao momento em que fora gerado pelos pais, o herói e narrador radicaliza *ad absurdum* o enfoque do romance biográfico de sua época (...). O minucioso enfoque *ab ovo* do *Tristram Shandy* faria supor que a sua narração se fosse desenvolver em linha reta numa ordeira progressão cronológica, como de hábito no gênero biográfico. Ledo engano (...): depois de seu começo, a linha narrativa vai se quebrar numa enfiada de ângulos mais ou menos agudos, quando não se retorcer em coleios caprichosos (Paes, 1998, p. 29).

Essas quebras digressivas lembram o andar dos “ébrios” de Brás e fazem-nos tomar também as *Memórias póstumas* “como uma empresa sistemática da violação”. O restante da obra machadiana parece apresentar uma violação mais contida, seja pelo número menor de digressões, seja pelo emprego menos sistemático de procedimentos discursivos inovadores como os grafismos e o ponto de vista do “defunto autor”.

Com efeito, as *Memórias póstumas* são a obra mais inovadora, mais revolucionária, mais carnavalizada, mais violadora de Machado. Os exemplos dados nos

capítulos 2 e 3 desta tese confirmam essa proposição, pois, nos demais romances, o *éthos* cínico se manifesta com menos intensidade.

Aproveitando, aliás, as contribuições teóricas dos semioticistas da tensividade, podemos considerar que a *intensidade* – como uma valência subjetal – caracteriza-se por “produzir e distribuir *ápices e modulações*” (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 31), associando “o andamento e a tonicidade” (Zilberberg, 2002, p. 116). Dessa maneira, a obra machadiana – no que diz respeito à intensidade das manifestações do *éthos* – caracteriza-se pela “ascendência tensiva” antes das *Memórias póstumas* e pela “decadência tensiva” depois delas (Zilberberg, 2001, p. 54). Esse percurso *fraqueza* → *pico* → *fraqueza*, em que o máximo de intensidade se dá com o romance de Brás Cubas, vem acompanhado de alterações no eixo da extensividade.

Isso ocorre, em primeiro lugar, porque a intensidade “rege a extensividade” (Zilberberg, 2002, p. 116). Além disso, o modo de apreensão do *éthos* machadiano nos obriga a considerar o número de vezes em que se encontram no enunciado indícios do caráter, da voz e do corpo de “Machado”, bem como o tempo, a duração dessas manifestações. Ora, a extensividade define-se exatamente pela produção e pela distribuição de “partes e totalidade, unidades e pluralidades” (Fontanille & Zilberberg, 2001, p. 31), conjugando “temporalidade e espacialidade” (Zilberberg, 2002, p. 116), o que significa que, nas *Memórias póstumas*, há uma difusão dos traços que definem o *éthos*, enquanto, nos demais romances, eles estão mais concentrados, num percurso *concentração* → *difusão* → *concentração*.

Essa combinação do pico, no eixo da intensidade, e da difusão, na dimensão da extensividade, define os “valores do apogeu” (Zilberberg, 2001, p. 75) e faz das *Memórias póstumas* um romance que atinge, simultaneamente, o máximo de intensidade e de extensividade, ou seja, o máximo de tensão. Trata-se de mais um elemento que justifica considerá-lo uma espécie de súpula da obra machadiana.

A idéia de que as *Memórias póstumas* encerram o maior número de exemplos textuais que remetem ao *éthos* do enunciatador, mais do que os romances anteriores e posteriores a elas, denega a idéia, defendida por alguns estudiosos da literatura, de que existem “dois Machados”. Ivan Teixeira é taxativo nesse ponto:

A obra de Machado de Assis divide-se em duas etapas muito diferentes, embora uma seja complemento da outra: *fase de aprendizagem*, em que aparecem elementos românticos; *fase de maturidade*, em que predomina um

tipo especial de literatura, a que se pode chamar “realismo machadiano” (1987, p. 8).

Analisando a obra de Machado, Bosi fala da possibilidade de divisão “da obra machadiana em dois momentos” (1994, p. 196), enquanto Candido e Castello reconhecem a “distribuição de seus romances em dois grupos” (1996, p. 300). Moisés aborda essa questão de modo interessante. Primeiro ele admite a crença tradicional de que existem “dois Machados”:

Duas fases têm sido apontadas, convencionalmente, na carreira de Machado de Assis, a romântica que enfeixa os romances desde *Ressurreição* até *Iaiá Garcia* (...); e a realista, após *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2001, p. 80).

Em seguida, ele mostra que essa divisão, embora “esclarecedora”, não é inequívoca, pois,

se há predominância da pigmentação romântica nos livros iniciais, lá também se observam traços de heterodoxia, a revelar um temperamento que aderiu com reservas à estética romântica, e nele instilou a marca inconfundível do seu talento (2001, p. 80).

Em *Presença da literatura brasileira*, os autores afirmam sobre os primeiros romances machadianos:

(...) em vez de dizer que o romancista ainda se apresenta bastante comprometido coma herança romântica, preferimos admitir que ele está preso às características mais gerais do romance do século XIX (Candido & Castello, 1996, p. 300).

Dessa forma, os primeiros romances machadianos não poderiam ser considerados exatamente românticos, uma vez que

uma análise global da obra de Machado de Assis mostra, à saciedade, que a sua concepção da realidade já se desenha, ainda que embrionariamente, na primeira fase (Moisés, 2001, p. 80),

que engloba as narrativas em que ainda havia uma preocupação

com a construção da trama romanesca, com as vicissitudes de um drama historiado, donde a estruturação da narrativa em suas formas mais freqüentes (Candido & Castello, 1996, p. 300).

Guimarães, analisando o público-leitor do século XIX, vai ainda mais longe, defendendo que

Machado de Assis começa sua carreira de romancista com um projeto anti-romântico num momento em que o gosto pela literatura sentimental e imaginosa domina o ambiente literário brasileiro. Sua tarefa consiste, portanto, não só em apontar e demolir os anacronismos, mas também atrair um público capaz de compreender e fruir a “literatura moderna” que pretende construir (2004, p. 125).

Já mostramos, em relação às *Memórias póstumas*, que, embora “Machado” seja mais realista que romântico, ele se afasta bruscamente dos modelos literários de Flaubert ou Zola, na medida em que se aproxima da sátira menipéia. Considerando *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*, também não se pode dizer que haja Romantismo *stricto sensu* nesses romances, pois falta-lhes a idealização sentimental e sobram-lhes ambição, vaidade e cálculo. Os casos amorosos entre Luís Alves e Guiomar e entre Luís Garcia e Estela, só para ficar com dois exemplos, remontam ao “projeto anti-romântico” machadiano.

Sem prender-se a uma mera classificação de escolas literárias, Bosi toma as *Memórias póstumas* como o romance em que teria ocorrido uma ruptura discursiva em “Machado”:

Quando o romancista assumiu, naquele livro capital, o foco narrativo, na verdade passou ao defunto autor Machado-Brás Cubas a delegação para exhibir, com o despejo dos que já nada mais temem, as peças de cinismo e indiferença

com que via montada a história dos homens. (...) aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente que tudo vê e tudo julga, [o romance] deixou emergir a consciência do indivíduo, fraco e incoerente (1994, p. 197).

Semioticamente, essa mudança de foco narrativo

está ligada à perda de tonicidade do campo perceptivo, que (...) reduz a percepção que o sujeito tem do mundo (Cruz Júnior, 2006, p. 228).

É certo que, mesmo em seus primeiros romances, “Machado” relativiza a própria onisciência, mas, a partir das *Memórias póstumas* (e também em *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*), o fato de o narrador ser também ator do enunciado lhe diminui mais ainda o saber. Se, nos primeiros quatro romances, a diminuição do saber do narrador é uma opção do enunciador, nos cinco últimos (exceto em *Quincas Borba*) trata-se de uma necessidade do foco narrativo.

Cruz Júnior ainda mostra que, antes de 1881, os romances machadianos valorizavam

questões como a ascensão social, filtrando os demais aspectos que assim ficavam de escanteio (2006, p. 228).

Quando, das *Memórias póstumas* em diante, diminui o saber do narrador,

esses elementos deixam de ser filtrados e passam a se tornar também centrais, dando origem a valores multifacetados, e não mais absolutos, como eram anteriormente (2006, p. 228).

A diminuição do saber está associada, pois, a um aumento da polifonia, que, por sua vez, pode levar a um recrudescimento do efeito de humor. Recorrendo a Bakhtin (1997b), Cruz Júnior explica que

a paródia sempre está relacionada a um confronto de vozes à posseção de um discurso por outro, e o uso do discurso possuído para fins que lhe seriam estranhos. A paródia sempre implica um discurso que tem por objeto não a

realidade, mas outro discurso (...). Ora, todas as obras de Machado refletem esse esquema: são narrativas sobre a elaboração de narrativas que acabam por narrar algo como que de forma involuntária. Por exemplo, ao narrar sua vida, Brás Cubas narra sua própria estultice; e as memórias de Aires revelam também sua miopia. O texto final que o leitor tem em mãos se torna, desse modo, híbrido: é metade “obra” do narrador, metade “obra” de outras vozes nele instaladas. Trata-se de discursos que passam, então, a lutar (2006, p. 228-229).

Esse choque entre discursos, essa polêmica polifônica e zombeteira casa bem com a relativização da verdade que se encontra em “Machado” e na tradição da literatura carnavalizada. A derrisão machadiana não é uma sátira qualquer, mas sim um elemento libertador, que, como ensinava Bakhtin (1999), nega as convenções e apresenta a realidade por um outro viés.

Nada fica incólume sob a pena do enunciador, que zomba de tudo e de todos. Surge, desse modo, o riso que escarnece do comportamento sério de tudo (...). Naturalmente, o riso em Machado é muito diferente, corrosivo, amargo, mas, ainda assim, é riso e guarda um parentesco indelével com o riso da Idade Média: seu caráter libertador, seu poder de relativizar tudo, pois sempre há uma outra versão sobre o mesmo fato, uma outra verdade. Veja que não é mera coincidência o fato de que, à medida que aumenta polifonia dos romances de Machado, cresce, com ela, o riso (Cruz Júnior, 2006, p. 328).

A idéia de que gradativamente, na obra machadiana, ocorre aumento da polifonia e do efeito de humor, com diminuição do saber do narrador, acompanhada do fato de as *Memórias póstumas* concentrarem, intensa e extensamente, o maior número de indícios do *éthos* do enunciador, sugere que não há ruptura na carreira de Machado, como se o ano de 1881 pudesse ser considerado a fronteira entre dois estilos. Na verdade, há uma progressão tensiva, independentemente de a curva ser ascendente ou descendente. É inegável que o estilo machadiano parece estar mais presente em *A mão e a luva* do que em *Helena* e certamente mais presente a partir de *Quincas Borba* do que nesses dois romances iniciais, mas isso não nos autoriza a pensar em ruptura, em “dois Machados”.

Houvesse duas fases estilisticamente distintas em Machado de Assis, seria difícil entender por que Moisés, por exemplo, fala da “*unidade* ou *continuidade*” dos romances machadianos, que “refletiriam (...) as modulações ascendentes da mesma cosmovisão” (2001, p. 80), enquanto Candido e Castello reconhecem a “perfeita unidade” de sua obra.

Na verdade, retomando a citação de Teixeira em *Apresentação de Machado de Assis*, os analistas – ao fazer um julgamento estético – destacam os romances entre *Memórias póstumas* e *Memorial de Aires*, pois supõem-nos “melhores” do que os publicados entre 1872 e 1878. A nós não interessa esse tipo de avaliação crítica. Mas parece que é essa avaliação – que estrutura a oposição entre a fase “imatura” e a fase “madura” de Machado – que gera a convicção de há um Machado romântico e outro realista.

O certo é que essa crença nos “dois Machados” foi altamente influenciada pelo espírito revolucionário das *Memórias póstumas*, que, com suas digressões aparentemente descabidas, suas provocações ao narratário, suas sátiras filosóficas e sua erudição programadamente excessiva, parecia não combinar com o incesto pudico em *Helena*, com a determinação interesseira de Iaiá Garcia, com o ciúme oteliano de Félix ou com o pragmatismo dos protagonistas de *A mão e a luva*. Mas, como mostramos nos muitos exemplos do terceiro capítulo, o *éthos* machadiano já estava presente nesses romances, só que mais fraco e mais concentrado. Não há ruptura, pois. Há, sim, um aumento radical do pico e da difusão nas *Memórias póstumas*, que atinge os valores do apogeu, e, depois, uma pequena diminuição nos eixos da intensidade e da extensidade, que leva à estabilização tensiva do *éthos* machadiano, que perdura, com poucas oscilações, até *Memorial de Aires*.

Nas obras anteriores às *Memórias póstumas* os narradores ainda exploram recursos típicos da literatura do século XIX, como o suspense folhetinesco, o que confirma as idéias de Candido e Castello de que “Machado” é menos romântico do que novecentista. Veja-se um exemplo extraído do final do capítulo “A enferma”, de *Ressurreição*, quando, de casamento marcado, Félix e Lívia acabam conversando sobre o ciúme do médico:

– *Que houve de mau no teu passado? continuou o médico com olhar perscrutador.*

– *Tudo.*

Havia perto um velho sofá de vime. Livia encaminhou-se lentamente para ele e sentou-se. Félix contemplou-a algum tempo do lugar em que ficara. Já não sorria; a dúvida ensombrava-lhe os olhos. Enfim, deu alguns passos e parou em frente dela (RE, cap. X, p. 115-116).

Essa técnica de encerrar o capítulo com um conflito não-resolvido, produzindo efeito de suspense, é ainda mais explícita em *A mão e a luva* (obra “sujeita às urgências da publicação diária” [ML, p.18]), no momento em que Guiomar enruga a testa, surpresa com a tentativa de Luís Alves de evitar que a moça e a baronesa fossem passar uma temporada longe da Corte:

A ruga desfez-se pouco a pouco, mas a moça não retirou logo os olhos. Havia neles uma interrogação imperiosa, que a alma não se atrevia a transmitir aos lábios. Se há nos do leitor alguma interrogação, esperemos o capítulo seguinte (ML, cap. XII, p. 94).

Aqui, a conversa com o leitor serve bem às convenções da narrativa folhetinesca. Em *Helena*, o efeito de suspense, de criação de expectativa não está ligado a conflitos não-resolvidos, e sim a uma espécie de antecipação narrativa, por meio da qual o narrador sugere acontecimentos futuros. Logo após Mendonça ser apresentado, durante quatro parágrafos, como “o sal daquela terra”, que era a casa da família de Estácio, o narrador afirma:

Acolhido como um filho, achava ali uma porção de casa. Que melhor aspecto podia ter a vida em tais condições, naquela família ligada por um sentimento de amor?

A noite do último dia do ano veio turvar a limpidez das águas (HE, cap. X, p. 87-88).

O turvador é Camargo, que, dois capítulos adiante, chantageia Helena, para que a moça incentive Estácio a casar-se com Eugênia. Esse tipo de antecipação também ocorre em *Iaiá Garcia*:

No meado do ano de 1871, fez Jorge uma excursão a Minas Gerais, com o fim de ajoelhar-se à sepultura de sua mãe, cujos ossos transportaria oportunamente para um dos cemitérios do Rio de Janeiro. A excursão durou seis semanas. Jorge visitou alguns parentes, e regressou nos princípios de agosto.

Um incidente transtornou-lhe os planos (IG, cap. VII, p. 87).

Essa forma de estrutura narrativa, associada aos percursos narrativos em que o objeto de valor é o casamento, é, de fato, comum no Romantismo. Além disso, “Machado” acaba apresentando em seus primeiros romances casos de amor impossível, como entre Félix e Livia, Helena e Estácio ou Jorge e Estela, além de não “problematizar” a vida de casados, como faziam os realistas. Tudo isso, em princípio, justificaria a vinculação de *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia* à estética romântica. Acontece que as personagens não-idealizadas, as ações calculadas, a relativização da onisciência do narrador (que em nenhuma das narrativas assume também o papel de ator do enunciado), a relação algumas vezes já sarcástica com o narratário, as referências bem-humoradas a outros textos que são um princípio polifônico, o contrato semiótico, o *éthos* cínico, de voz baixa e corpo contido – todos esses elementos presentes no enunciado desses quatro romances – impossibilitam a vinculação deles ao Romantismo. Parece que “Machado” se vale de alguns princípios da literatura em voga na época justamente para superá-los, para discuti-los, para problematizá-los. Assim, cria-se uma impressão de estarmos diante de uma obra romântica plena, à moda de Macedo, mas essa impressão nunca se confirma. Podemos mostrar isso com um exemplo de *Iaiá Garcia*.

A ida de Jorge ao Paraguai, como uma espécie de punição por ele ter-se apaixonado por Estela, não deve nada ao Romantismo mais exagerado. Na volta, ele vê Estela casada com Luís Garcia, a quem ele esteve próximo de revelar seu amor secreto. A figura de Iaiá Garcia surge então nesse imbróglio sentimental, até que a moça se apaixona por Jorge, inicialmente para impedir a madrastra de ter uma recaída, na hipótese de aquele amor antigo ser recíproco. Com a morte de Luís Garcia, o leitor folhetinesco, acostumado aos sobressaltos da fábula romanesca tradicional, fica à espera de uma conversa franca entre Estela e Iaiá. Só que

ocorre em *Iaiá Garcia* o oposto do que geralmente se dá na ficção sentimental e no melodrama, onde as emoções se acumulam até o grande momento em que irrompem junto com a revelação pública da virtude e da verdade. Aqui, o efeito das revelações de Estela sobre sua ligação com Jorge está amortecido. No penúltimo capítulo, ao contar a Iaiá sobre seu passado, Estela faz uma confissão pela metade, evadindo-se de responder a Iaiá se amou ou não o filho de Valéria, o que produziria o confronto esperado, que nunca se realiza (Guimarães, 2004, p. 168).

Para um enunciador cético, pessimista e vinculado à cosmovisão carnavalesca, seria muito estranho mesmo um romance seu apresentar “a revelação pública da virtude e da verdade”. A redenção individual que acontece, por exemplo, em Alencar não ocorre em Machado.

Essa quebra da expectativa em *Iaiá Garcia* é apenas mais um elemento, a que podemos somar todos aqueles analisados no capítulo 3, que afasta “Machado” do Romantismo e confirma a unidade estilística que subjaz a todos os seus romances. Se há diferenças estilísticas entre os romances, elas são pontuais e – digamos – gradativas, pois se encaixam num percurso de progressão tensiva, sem que seja possível enxergar “dois Machados”.

O que é consensual, tanto para crítica literária quanto para a análise semiótica que fizemos, é que as *Memórias póstumas de Brás Cubas* são o ponto mais intenso e extenso da obra machadiana, entre outros motivos porque nelas estão presentes os maiores indícios para identificar o *éthos* do enunciador. A relação entre narrador e narratário pode contribuir para que mostremos por que o romance oferece tantos indícios desse tipo. Nas *Memórias*, o “leitor” instalado no enunciado é

abertamente provocado, insultado, ultrajado, injuriado, desafiado, escarnecido, inferiorizado, humilhado, transformado em objeto de chacota e forçado ao embate constante com um narrador principalmente agressivo. (...) O relacionamento, no entanto, não se esgota na afronta e na agressão. O leitor é também acumpliciado pela narração repleta de efeitos e cortinas de manobra, e é detrás delas que o narrador procura mover seu interlocutor da posição inimiga para a condição de comparsa, e vice-versa (Guimarães, 2004, p. 175).

Como já destacamos, a relação narrador-narratário nas *Memórias póstumas* é orientada para a polêmica, a despeito dos momentos em que parece haver cumplicidade entre eles. Enquanto o narrador valoriza procedimentos discursivos inovadores, o narratário é apresentado como um admirador da típica literatura do século XIX. Acontece que o enunciatário, a quem se destina essa enunciação inovadora, é capaz de compreender todo esse jogo do narrador, o que faz com que a relação enunciator-enunciatário seja orientada para a cumplicidade.

Na verdade, há no romance uma dissensão semântica entre a enunciação de 1º grau e a de 2º grau, que nos permite distinguir o enunciator do narrador e o enunciatário do narratário. Assim, há duas vozes do enunciado: a de um narrador provocador, insultador, ultrajador, injuriador, desafiador, escarnecedor, inferiorizador, humilhador e agressivo; a de enunciator cínico, que satiriza o narrador e mantém a voz baixa.

Por haver essas diferenças discursivas entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, é possível encontrar elementos para identificar o enunciator machadiano a partir de um único romance. Essa dissensão semântica, essas duas vozes, essas diferenças discursivas talvez sejam a maior complexidade das muitas presentes nas *Memórias póstumas*.

No transcorrer de nossa pesquisa, a análise desse romance exigiu a manipulação dos mais diversos conceitos lingüísticos ligados à semântica discursiva: modalidade autonímica, níveis enunciativos, foco narrativo, tipos de ironia, carnavalização, contrato semiótico, dialogismo, polifonia, estilo e *éthos*. Alguns deles foram apresentados teoricamente no primeiro capítulo e outros foram retomados durante o estudo das *Memórias póstumas* no segundo capítulo. Todos esses conceitos – tratados, com maior ou menor êxito, pela Semiótica – é que permitiram, no último item do capítulo 2, desenhar os traços que definiram o *éthos* machadiano em suas três dimensões: caráter, voz e corpo. A questão que fica é: qualquer romance permite a apreensão, ainda que sinedóquica, de como o ator da enunciação, de como o enunciator se constrói?

A resposta é não. Pelo simples motivo de que o estilo é um efeito de unidade captado a partir de uma totalidade, de modo que o *éthos* depende, sempre, da análise de mais de um texto. Ter sido possível fazer essa apreensão do estilo machadiano pelas *Memórias póstumas* – e, depois, confirmá-lo nos oito outros romances do escritor – é exceção, e não regra. Mas qual a explicação para essa exceção?

A complexidade discursiva de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que apresenta duas instâncias enunciativas bem demarcadas.

No primeiro capítulo desta tese, discutimos a idéia de que o narrador pode constituir-se como ator do enunciado e da enunciação ou como simples ator da enunciação. Em outros termos, o narrador é sempre ator da enunciação, pois participa do discurso, da trama, mas não necessariamente é ator do enunciado, já que nem sempre atua na narrativa, na fábula. Quando o narrador se mantém apenas como ator da enunciação, há poucos indícios para diferenciar o primeiro do segundo nível enunciativo. Isso ocorre porque todas as marcas estilísticas apreendidas podem ser atribuídas ao narrador, e não ao enunciador, o que nos levaria ao *éthos* do narrador, e não do enunciador. Podemos até discutir a relevância de determinar o *éthos* do narrador, mas isso seria assunto para uma outra tese. Dessa forma, o mesmo ator acaba ocupando as posições de enunciador e de narrador, o que produz um efeito de sentido de objetividade. Quando o narrador também é ator do enunciado, sua voz se mistura à voz de uma das personagens, tirando-lhe a autonomia discursiva e produzindo um efeito de subjetividade. Na realidade, quando o narrador permanece na dimensão da enunciação, ele também não possui autonomia discursiva, mas o efeito de objetividade cria a impressão de autonomia. Já no caso do narrador-personagem – independentemente de o observador estar sincretizado com o ator da enunciação ou com o do enunciado –, há mais indícios no enunciado da existência de uma instância enunciativa que está no comando da construção discursiva.

A conclusão é a de que, quando o narrador é ator do enunciado, ocorre uma disjunção entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, que permite encontrar indícios do *éthos* do enunciador. Quando o narrador é apenas ator da enunciação, não ocorre tão claramente essa disjunção, o que torna menos evidentes esses indícios.

É claro que não é todo romance com narrador-personagem que aponta para o estilo do enunciador da mesma maneira que as *Memórias póstumas*. O que ocorre é que, potencialmente, esse tipo de narrativa opera com uma dissensão entre os dois primeiros níveis enunciativos, dissensão que pode ser mais ou menos marcada no enunciado. Quanto mais marcada ela for, mais o enunciador se mostrará distinto do narrador. Nessa perspectiva, há mais ruptura semântica entre a enunciação de 1º e de 2º grau nas *Memórias póstumas* do que, por exemplo, em *O coronel e o lobisomem*; mais neste do que em *São Bernardo* e *Dom Casmurro*; e mais nesses dois romances do que em *Grande sertão: veredas*.

A ironia, as escolhas lexicais, a metaenunciação, a falta de correspondência entre narratário e enunciatário são alguns elementos do enunciado que possibilitam

reconhecer o hiato entre o primeiro e o segundo nível enunciativo. Nas *Memórias póstumas*, obra em que esses elementos aparecem com enorme frequência, foi possível, portanto, mapear como se constrói o ator da enunciação “Machado de Assis”. Não houvesse esse hiato e os atores que estivessem nos papéis de enunciador e narrador operassem com os mesmos valores, não seria possível – mesmo num caso de narrador-personagem – fazer esse mapeamento com precisão.

Não se pode também afirmar que todo romance com narrador-não-personagem impossibilita completamente a identificação, ainda que parcial, do enunciador. O que acontece é que, quando o narrador se comporta somente como ator da enunciação, o primeiro e o segundo nível enunciativo se sobrepõem. Assim, sabe-se que há duas instâncias enunciativas, mas é mais difícil distingui-las. Em romances como *Quincas Borba*, por exemplo, o dialogismo marcado no enunciado, o tom de provocação do narrador e as ironias dão algumas pistas esparsas de como o enunciador se constitui como tal. No *Memorial do convento*, há menos pistas; n’*O guarani* ou n’*O cortiço*, há menos ainda. Quanto maior é o efeito de objetividade desse tipo de narrativa, menos o enunciador se diferencia do narrador.

Esquemáticamente, podemos postular:

1º nível enunciativo (pressuposto) NÍVEL EXTRADIEGÉTICO	<i>Enunciador</i> ↓ (mesmo ator)	<i>Enunciador</i> ↓ (atores distintos)
2º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL DIEGÉTICO	↓ <i>Narrador</i>	↓ <i>Narrador</i>
3º nível enunciativo (manifestado) NÍVEL METADIEGÉTICO	≠ <i>Ator do enunciado</i>	= <i>Ator do enunciado</i>
	↓ <i>efeito de sentido de objetividade</i>	↓ <i>efeito de sentido de subjetividade</i>
	↓ MENOS INDÍCIOS PARA IDENTIFICAR O ENUNCIADOR	↓ MAIS INDÍCIOS PARA IDENTIFICAR O ENUNCIADOR

Pensando em termos de níveis enunciativos, teríamos a seguinte configuração. Se o narrador é também ator do enunciado, os papéis de enunciador e narrador são exercidos por atores diferentes. Quanto mais esses atores operarem com valores distintos, criando uma dissensão entre o primeiro e o segundo nível enunciativo, mais evidente é o efeito de sentido de subjetividade produzido por essa configuração discursiva e mais indícios há para presumir o *éthos* do enunciador. Se o narrador não é ator do enunciado, supõe-se, em princípio, que as posições de enunciador e narrador estão ocupadas pelo mesmo ator, o que aproxima os dois primeiros níveis enunciativos, gerando o efeito de objetividade. Quanto maior esse efeito, menos indícios há para delimitar a espessura semântica do ator da enunciação.

É claro que, como mostramos, há gradações na produção desses efeitos, mas o fato é que essa tabela acrescenta um dado relevante para a análise do *éthos*. O efeito de unidade do estilo que, em princípio, só pode ser apreendido por uma totalidade de discursos pode manifestar-se, com certa recorrência, em romances em que o narrador é também ator do enunciado, sobretudo quando são convocados recursos discursivos que contribuem para distinguir a enunciação de 1º grau da de 2º grau. Não adianta, porém, analisar um romance – mesmo da complexidade enunciativa das *Memórias póstumas* – e supor que as marcas textuais encontradas são suficientes para determinar um *éthos*. Inevitavelmente, é preciso cotejá-las com a totalidade dos discursos e confirmá-las. Foram exatamente esses os passos que demos nos capítulos 2 e 3 desta tese, permitindo a construção do ator da enunciação em Machado de Assis a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Esse ator da enunciação constrói-se, no final das contas, em cada palavra, em cada sinal de pontuação, em cada título de capítulo; ele passa a existir pelas recorrências do uso, pelas repetições programadas, pelos cacoetes de linguagem; ele se forja nas intertextualidades, nas interdiscursividades, nos casos de heterogeneidade marcada e não-marcada; ele é tecido pelas relações entre destinadores e destinatários, por todas as formas de dialogismo, pela polifonia; ele se origina de um romance, de outro romance, de todos eles juntos; ele se forma a partir do caráter cético, da voz baixa e do corpo contido, misturando a “pena da galhofa” e a “tinta da melancolia”; ele se constitui como partidário da sátira menipéia, do contrato semiótico, da literatura carnavalizada.

Esse ator da enunciação faz-nos ver o mundo por outros olhos. E são olhos míopes, porque negam a verdade das coisas e a unicidade da realidade e colocam-nos

diante dos problemas sem solução, naquela situação angustiante em que se captam versões do fato, e não o fato, que – a contragosto – a gente vem a descobrir que talvez nem exista mesmo. Assim, esse ator da enunciação transfere-nos sua miopia para que também notemos um mundo multifacetado, espécie de mosaico não-terminado de estéticas, filosofias, religiões e ideologias.

Míopes, precisamos de óculos para seguir em frente. Precisamos de um mapa, de um atalho, de uma direção segura. E não se trata de corrigir o caos do mundo, não se trata de curar as náuseas existenciais, não se trata de ordenar uma realidade que é essencialmente desordenada. Assim, o mesmo ator da enunciação que nos torna míopes nos dá as lentes, porque os discursos nos ajudam a compreender um pouco mais essa desordem universal.

Vivemos num mundo de discursos. Analisá-los, mastigá-los, digeri-los, prensá-los, dominá-los, vencê-los não deixa de ser uma obrigação. Pode ser que essa necessidade, em lugar de nos confortar, torne a vida mais difícil, menos estável e mais desafiadora. Mas reconheço que ainda vale a pena lidar com os atores da enunciação, mesmo que eternamente nos restem dúvidas.

Vamos à *História dos subúrbios*.

(...) e está dito o necessário.

(Carlos Drummond de Andrade,

A rosa do povo)

Bibliografia

ALENCAR, José (1999). *O guarani*. Cotia-SP, Ateliê.

ALMEIDA, Manuel Antônio de (2000). *Memórias de um sargento de milícias*. Cotia-SP, Ateliê.

AMOSSY, Ruth (dir.) (2005). *Imagens de si no discurso: a construção do éthos*. São Paulo, Contexto.

ANDRADE, Carlos Drummond de (1991). *A rosa do povo*. Rio de Janeiro, Record.

ANDRADE, Mário de (1987). *Poesias completas*. Belo Horizonte, Itatiaia / São Paulo, Edusp.

ARISTÓTELES (1993). *Poética*. São Paulo, Ars Poética.

ARISTÓTELES (2001). *Retórica*. Madrid, Alianza Editorial.

ASSIS, Machado de (1997). *Obras completas*, 3 volumes. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.

AUTHIER-REVUZ (1998). *Palavras incertas: as não-coincidências do dizer*. Campinas, Editora da Unicamp.

AUTHIER-REVUZ (2004). *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre, EDIPUCRS.

BACHELARD, Gaston (1994). *A dialética da duração*. São Paulo, Ática.

BARBÉRIS, Pierre (1997). A sociocrítica. In: BERGEZ, Daniel et alii. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo, Martins Fontes, p. 143-182.

BARROS, Diana Luz Pessoa de (1988). *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual.

BARROS, Diana Luz Pessoa de (1989-1990). Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos. *Cruzeiro semiótico*, Porto, APS, 11-12: 60-73.

BARROS, Diana Luz Pessoa de (1999). *Teoria semiótica do texto*. São Paulo, Ática.

BAKHTIN, Mikhail (1997a). *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes.

BAKHTIN, Mikhail (1997b). *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo, Forense Universitária.

BAKHTIN, Mikhail (1997c). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec.

BAKHTIN, Mikhail (1999). *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec / Brasília, Editora da UNB.

BAKHTIN, Mikhail (2002). *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo, Forense Universitária.

BARTHES, Roland (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland (1997). *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland (1999). *Elementos de semiologia*. São Paulo, Cultrix.

BARTHES, Roland (2001). *A aventura semiológica*. São Paulo, Cultrix.

BENVENISTE, Émile (1989). *Problemas de Lingüística Geral II*. Campinas, Pontes.

BENVENISTE, Émile (1995). *Problemas de Lingüística Geral I*. Campinas, Pontes / Editora da Unicamp.

BERGEZ, Daniel et alii (1997). *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo, Martins Fontes.

- BERTRAND, Denis (2003). *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru, Edusc.
- BLACKBURN, Simon (1997). *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- BLOOM, Harold (2003). *Gênio: os 100 autores mais criativos da História da Literatura*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- BOLOGNA, Corrado (1987). “Voz”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 11 (Oral/escrito – Argumentação), p. 58-92.
- BOSI, Alfredo (1994). *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix.
- BOSI, Alfredo (2002). *Machado de Assis*. São Paulo, Publifolha.
- BOURDIEU, Pierre (1982). *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Paris, Fayard.
- BRAIT, Beth (1996). *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, Editora da Unicamp.
- BRAIT, Beth (org.) (2005). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo, Contexto.
- BRAIT, Beth (org.) (2006). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins (1996). “Diálogos dos mortos sobre os vivos”. In: HESÍODO. *Diálogo dos mortos*. São Paulo, Hucitec, p. 11-43.
- CALDWELL, Hellen (2002). *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo, Ateliê.
- CALVINO, Ítalo (1998). *Por que ler os clássicos*. São Paulo, Companhia das Letras.
- CALVINO, Ítalo (2005). *O cavaleiro inexistente*. São Paulo, Companhia das Letras.

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso (2000). *Estrutura da Língua Portuguesa*. Petrópolis, Vozes.

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso (2001). *Manual de expressão oral & escrita*. Petrópolis, Vozes.

CAMÕES, Luís de (1947). *Obras completas*, 5 volumes. Lisboa, Sá de Costa.

CANDIDO, Antonio (1995). *Vários escritos*. São Paulo, Duas cidades.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo (1996). *Presença da Literatura Brasileira: das origens ao Realismo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

CARVALHO, Ronald de (1937). *Pequena história da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, F. Briguiet & C Editores.

CARVALHO, José Cândido de (1994). *O coronel e o lobisomem*. Rio de Janeiro. José Olympio.

CARVALHO, Paulo César de (2005). *Fragmentos epistolares de um discurso amoroso: elementos para uma análise semiótica do estatuto do gênero carta de amor*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP.

CASTELLO, José Aderaldo (1999). *A literatura brasileira – origens e unidade*, 2 volumes. São Paulo, Edusp.

CHIAPPINNI, Lígia (2005). *Ofoco narrativo*. São Paulo, Ática.

CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michael (1998). *Mikhail Bakhtin*. São Paulo, Perspectiva.

COURTÉS, Joseph (1991). *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*. Paris, Hachette.

CRUZ JÚNIOR, Dilson Ferreira da (2006). *O ethos do enunciador dos romances de Machado de Assis: uma abordagem semiótica*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP.

CULIOLI, Antoine (1999a). *Pour une linguistique de l'énonciation – Tome 2. Formalisation et opérations de repérage*. Paris, Orphys.

CULIOLI, Antoine (1999b). *Pour une linguistique de l'énonciation – Tome 3. Domaine notional*. Paris, Orphys.

CULIOLI, Antoine (2000). *Pour une linguistique de l'énonciation – Tome 1. Opérations e représentations*. Paris, Orphys.

CULLER, Jonathan (1999). *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo, Beca.

DICK, Teun A. Van (1975). Aspectos de uma teoria gerativa do texto poético. In : GREIMAS, Algirdas Julien (org.) (1975). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo, Cultrix/Edusp, p. 209-237.

DISCINI, Norma (2003). *O estilo nos textos*. São Paulo, Contexto.

DISCINI, Norma (2006). “Carnavalização”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, p. 53-93.

DUBOIS, Jean et alii (2001). *Dicionário de Lingüística*. São Paulo, Cultrix.

DUCROT, Oswald (1977). *Princípios de Semântica Lingüística*. São Paulo, Cultrix.

DUCROT, Oswald (1984). *Le dire et le dite*. Paris, Minuit.

DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie (1995). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan (1998). *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.

ECO, Umberto (1993). *Leitura do texto literário (Lector in fabula)*. Lisboa, Presença.

ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras.

ECO, Umberto (2000). *Os limites da interpretação*. São Paulo, Perspectiva.

ECO, Umberto (2001). *Semiótica e filosofia da linguagem*. Lisboa, Piaget.

ECO, Umberto (2003). *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro, Record.

EGGS, Ekkehard (2005). “*Éthos* aristotélico, convicção e pragmática moderna”. In: AMOSSY, Ruth (dir.). *Imagens de si no discurso: a construção do éthos*. São Paulo, Contexto, p. 29-56.

FARACO, Carlos Alberto (2003). *Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba, Criar.

FIORIN, José Luiz & BARROS, Diana Luz Pessoa de (org.) (1994). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo, Edusp.

FIORIN, José Luiz (1988). *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo, Atual.

FIORIN, José Luiz (1999). *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática.

FIORIN, José Luiz (2000). *Elementos de análise do discurso*. São Paulo, Contexto.

FIORIN, José Luiz (org.) (2002). *Introdução à Lingüística I: Objetos teóricos*. São Paulo, Contexto.

FIORIN, José Luiz (org.) (2003). *Introdução à Lingüística II: Princípios de análise*. São Paulo, Contexto.

FIORIN, José Luiz (2004). O contrato de veridicção no romance. *Perfiles Semióticos: Revista de Estudios Semiolingüísticos*. Mérida, v. 1: 137-152.

FIORIN, José Luiz (2006a). “Interdiscursividade e intertextualidade”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo, Contexto, p. 161-193.

FIORIN, José Luiz (2006b). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo, Ática.

FLAUBERT, Gustave (2001). *Madame Bovary*. São Paulo, Nova Alexandria.

FONTANILLE, Jacques (1993). Le cynisme, du sensible au risible. In : BERTRAND, Denis et al. (org) *L'Humour Européen*. Lubin- Sèvres: Université Marie Curie-Sklodowska / Centre International d'Etudes Pédagogiques, p. 57-76.

FONTANILLE, Jacques (1998). *Sémiotique du discours*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges.

FONTANILLE, Jacques (1999). *Sémiotique et littérature*. Paris, Presses Universitaires de France.

FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude (2001). *Tensão e significação*. São Paulo, Discurso Editorial / Humanitas.

FORSTER, Edward M. (1998). *Aspectos do romance*. São Paulo, Globo.

FRIEDMAN, Norman (1967). “Point of view in fiction – the development of a critical concept”. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. Nova York, The Free Press, p. 108-139.

GARBUGLIO, José Carlos, BOSI, Alfredo & FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo, Ática, 1987.

GENETTE, Gérard (1969). *Figures II*. Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris, Seuil.

GENETTE, Gérard (1995). *Discurso da narrativa*. Lisboa, Vega.

GIL, José (1995). “Corpo”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 32 (Soma/psique – Corpo), p. 201-266.

GLEDSON, John (1999). *Impostura e Realismo*. São Paulo, Companhia das Letras.

GLEDSON, John (2003). *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo, Paz e Terra.

GREIMAS, Algirdas Julien (1970). *Du sens*. Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (org.) (1975). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo, Cultrix/Edusp.

GREIMAS, Algirdas Julien (1981). *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo, Cultrix.

GREIMAS, Algirdas Julien (1983). *Du sens II*. Paris, Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÈS, Joseph (1983). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÈS, Joseph (1986). *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris, Hachette.

GREIMAS, Algirdas Julien & FONTANILLE, Jacques (1993). *Semiótica das paixões*. São Paulo, Ática.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas (2004). *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo, Nankin / Edusp.

HAMAD, Manar (1983). L’énonciation: procès et système. *Langages*. Paris, 70, p. 35-46.

HJELMSLEV, Louis (1991). *Ensaaios lingüísticos*. São Paulo, Perspectiva.

HJELMSLEV, Louis (2003). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.

JAKOBSON, Roman (1991). *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2001). *Les actes de langage dans le discours: théorie et fonctionnement*. Paris, Nathan.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2002). *L'énonciation*. Paris, Armand Colin.

LANDOWSKI, Eric (1992). *A sociedade refletida*. São Paulo, Educ / Pontes.

LANDOWSKI, Eric (2002). *Presenças do outro*. São Paulo, Perspectiva.

LAUSBERG, Heinrich (1965). *Elementos de retórica literária*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

LAUSBERG, Heinrich (1990). *Manual de retórica literária*, 3 volumes. Madrid, Gredos.

LIMA, Carlos Henrique da Rocha (1994). *Gramática normativa da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, José Olympio.

LINS, Álvaro (1982). “Valores e misérias em *Vidas Secas*”. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro, Record, p. 127-155.

LISPECTOR, Clarice (1993). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo (1971). *Machado de Assis desconhecido*. São Paulo, Lisa.

MAINGUENEAU, Dominique (1984). *Génèses du discours*. Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur.

MAINGUENEAU, Dominique (1996a). *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo, Martins Fontes.

MAINGUENEAU, Dominique (1996b). *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo, Martins Fontes.

MAINGUENEAU, Dominique (1997). *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas, Editora da Unicamp / Pontes.

MAINGUENEAU, Dominique (2000). *Termos-chave de Análise do Discurso*. Belo Horizonte, Editora da UFMG.

MAINGUENEAU, Dominique (2001). *O contexto da obra literária*. São Paulo, Martins Fontes.

MAINGUENEAU, Dominique & CHARAUDEAU, Patrick (2004). *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo, Contexto.

MAINGUENEAU, Dominique (2005). “*Éthos*, cenografia, incorporação”. In: AMOSSY, Ruth (dir.). *Imagens de si no discurso: a construção do éthos*. São Paulo, Contexto, p. 69-92.

MÁRQUEZ, Gabriel García (1997). *O amor nos tempos do cólera*. Rio de Janeiro, Record.

MÁRQUEZ, Gabriel García (2005). *Memória de minhas putas tristes*. Rio de Janeiro, Record.

MEIER, Marylise (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo, Companhia das Letras.

MOISÉS, Massaud (1995). *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix.

MOISÉS, Massaud (2001). *História da literatura brasileira – volume II (Realismo e Simbolismo)*. São Paulo, Cultrix.

MOLIÈRE (2005). *Tartuffe*. Paris, Libro.

MURACHCO, Henrique G. (1996). “Introdução”. In: HESÍODO. *Diálogo dos mortos*. São Paulo, Edusp, p. 22-43.

PAES, José Paulo (1996). “Sterne ou o horror à linha reta”. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões de Tristram Shandy*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 7-38.

PERELMAN, Chaïm (1987). “Argumentação”. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. 11 (Oral/escrito – Argumentação), p. 234-265.

PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1996). *Tratado de argumentação: a nova retórica*. São Paulo, Martins Fontes.

POUND, Ezra (2001). *ABC da literatura*. São Paulo, Cultrix.

PROPP, Vladimir (1970). *Morphologie du conte*. Paris, Seuil.

PROPP, Vladimir (1997). *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo, Martins Fontes.

QUEIRÓS, Eça de (1977). *A cidade e as serras*. São Paulo, Clube do livro.

QUEIRÓS, Eça de (1998). *O primo Basílio*. Cotia-SP, Ateliê.

RAMOS, Graciliano (1982). *Vidas secas*. Rio de Janeiro, Record.

RAMOS, Graciliano (1990). *São Bernardo*. Rio de Janeiro, Record.

REGO, Enylton de Sá (1989). *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro, Forense Universitária.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. (2002). *Dicionário de narratologia*. Coimbra, Almedina.

REUTER, Yves (2002). *A análise da narrativa*. Rio de Janeiro, Difel.

RODRIGUES, Antônio Medina (1998). “Forma e sentido nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*” e “Notas”. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Cotia-SP, Ateliê, p. 15-60 e p. 269-305.

ROSA, João Guimarães (1984). *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

ROSA, João Guimarães (1986). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

ROSA, João Guimarães (1988). *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

SARAMAGO, José (1996). *Memorial do convento*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

SARAMAGO, José (2002). *O homem duplicado*. São Paulo, Companhia das Letras.

SAUSSURE, Ferdinand de (1993). *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix.

SAVIOLI, Francisco Platão & FIORIN, José Luiz (1995). *Para entender o texto – leitura e redação*. São Paulo, Ática.

SAVIOLI, Francisco Platão & FIORIN, José Luiz (1996). *Lições de texto – leitura e redação*. São Paulo, Ática.

SCHWARZ, Roberto (1998). *Machado de Assis: um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo, Duas Cidades.

SPINA, Segismundo (1995). *Introdução à poética clássica*. São Paulo, Martins Fontes.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes (1997). *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo, Annablume.

TEIXEIRA, Ivan (1987). *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo, Martins Fontes.

TODOROV, Tzvetan (2003). *Poética da prosa*. São Paulo, Martins Fontes.

TOMACHEVSKI, Boris (2001). “Thématique”. In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris, Seuil.

VALENCY, Gisèle (1997). A crítica textual. In: BERGEZ, Daniel et alii. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo, Martins Fontes, p. 183-226.

VALÉRY, Paul (1999). *Variedades*. São Paulo, Iluminuras.

VERÍSSIMO, José (1916). *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.

ZILBERBERG, Claude (1981). *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam, John Benjamins BV.

ZILBERBERG, Claude (1988). *Raison et poétique du sens*. Paris, Presses Universitaires de France.

ZILBERBERG, Claude (2001). “De l’affect à la valeur”. In: CASTELLANA, Marcello (org.) *Texte et valeur*. Paris, L’Harmattan, p. 43-78.

ZILBERBERG, Claude (2002). Précis de grammaire tensive. *Tangence*: “La science des écrivains” (preparado por Jean-François Chassay). Quebec, Presses de l’Université du Québec, número 70, p. 111-143.

SIGLAS DOS ROMANCES DE MACHADO DE ASSIS

DC ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, Garnier, 1992.

EJ ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro, Garnier, 1988.

HE ASSIS, Machado de. *Helena*. Rio de Janeiro, Garnier, 1993.

IG ASSIS, Machado de. *Iaiá Garcia*. Rio de Janeiro, Garnier, 1993.

MA ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro, Garnier, 1988.

ML ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. Rio de Janeiro, Garnier, 1993.

MP ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1993.

QB ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro, Garnier, 1998.

RE ASSIS, Machado de. *Ressurreição*. Rio de Janeiro, Garnier, 1993.