

**USP – FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA**

BERENICE BAEDER

A dúvida em Machado de Assis: uma gramática da possibilidade

São Paulo
2009

BERENICE BAEDER

A dúvida em Machado de Assis: uma gramática da possibilidade

Dissertação apresentada à Área de 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 Mestre.

Orientador: **Luiz Augusto de Moraes Tatit**

São Paulo
2009

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
0.1 – Categorias semióticas e direções de análise	09
0.2 – A respeito do corpus	15
0.3 – Da estrutura	18
CAPÍTULO 1 – OBRA LITRÁRIA E CONTRATO DE VERIDICÇÃO	20
1.1 – Verdade e veridicção	21
1.2 – Enunciação — categoria central de análise	27
Opacidade do sujeito enunciator: teoria e apreensão	28
1.3 – Contrato objetivante: realismo-naturalismo	29
1.4 – Contrato subjetivante: romantismo	31
1.5 – Contrato semiótico: a voz machadiana	33
CAPÍTULO 2 – O CONTRATO SEMIÓTICO E A POIESE MACHADIANA	35
2.1 – O contrato semiótico	36
2.2 – A dúvida como dicção e acesso à assinatura de Machado	39
CAPÍTULO 3 – CONSTRUÇÃO DO QUE SE DIZ E DO MODO COMO SE DIZ	42
3.1 – Ambigüidade pontual e ambigüidade durativa	43
“Miss Dollar”	43
“Teoria do Medalhão”	59
3.2 – A narrativa dentro da narrativa: um mecanismo em duas versões	68
“A Chinela Turca”	68
“Frei Simão”	94
3.3 – Polêmica entre o percurso temático e o percurso figurativo	99
“Singular Ocorrência” e “Missa do Galo”	99
CONCLUSÃO – BRUXO... BRUXARIAS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

Ferdinand Robert
in memoriam

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit, por acreditar e exigir.

Aos professores da FFLCH/USP, pelo inestimável enriquecimento.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — CAPES—, pela concessão da bolsa de Mestrado para a realização e aprofundamento desta pesquisa.

A todos que doaram ouvidos, palavras e, principalmente, afeto nos melhores e piores momentos.

Alguns nomes que gostaria de citar: Wilson Loria Dias, Dirce Yukie Yamamoto, Zélia Gouveia, Maria Eugênia Vanzolini, José Luiz Fiorin, Daniel Oliveira, Daniel Baeder, Cello, Yara Baeder, Carmen Tolentino, Dercida, Norma Discini, Ivã Carlos Lopes, Esmeralda Vailati Negrão e Fernando Baeder.

*O que é então a verdade? Uma multidão movente de metáforas,
de metonímias, de antropomorfismos, em resumo, um conjunto
de relações humanas poeticamente e retoricamente erguidas,
transpostas, enfeitadas, e que depois de um longo uso
parecem, a um povo, firmes, canônicas [...] as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são,
metáforas que foram usadas e que perderam a sua força
sensível [...]*

Nietzsche

RESUMO

O objetivo deste estudo é a identificação dos mecanismos responsáveis pela construção da imagem da dúvida na subjetividade da prosa breve machadiana, por meio da análise de alguns contos do escritor. Busca o efeito de sentido “dúvida” em suas prováveis recorrências para mapear aquilo que, hipoteticamente, chamamos “gramática da possibilidade” em Machado de Assis. A pesquisa obedece a um percurso que envolve duas frentes: uma teórica e outra prática. A primeira está centrada na determinação de traços semióticos específicos de alguns tipos de discurso. Isso vai caracterizar a estética realista-naturalista, a do romantismo e a estética machadiana. Tal gesto se justifica na medida em que a dúvida machadiana, foco de nossa pesquisa, realiza-se precisamente no diálogo que Machado de Assis estabelece com essas estéticas, e também com o senso comum de seu tempo: a dúvida é construída, em seu texto, pelo abalo das verdades que alicerçam tais discursos. O exame desse diálogo é feito, nesta pesquisa, à luz dessa tipologia, dada, semioticamente, pelo tipo de contrato veridictório sustentado por essas estéticas: o objetivante (para o realismo-naturalismo); o subjetivante (para o romantismo) e o semiótico (para a estética de Machado). Por meio dessa tipologia identificamos, no e pelo discurso de Machado, possíveis refração e reflexão dos valores investidos em cada um dos contratos, por intermédio do estudo das escolhas sintático-semânticas de construção feitas pelo escritor. A segunda frente de desenvolvimento é o da abordagem dos contos, feita segundo a leitura semiótica de análise de linha francesa, noções de análise do discurso e conceitos desenvolvidos pelo lingüista e filósofo Bakhtin. Na interseção desses dois percursos, mostramos de que maneira um traço específico desse tipo de contrato “semiótico” — a dúvida — se realiza no especial projeto do dizer de Machado.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Semiótica. Enunciação. Semiótica Literária. Dúvida.

ABSTRACT

The main objective of this study is to identify the mechanisms which are responsible for the image of doubt's construction within the subjectivity in Machado de Assis's short prose through the analysis of a few of his short stories. It will find the "doubt" as a sense effect in its probable recurrences, while attempting to map out what has been hypothetically called "the grammar of possibility" in the works of Machado de Assis. This research follows a path with two approaches: a theoretical one and a practical one. The first one is focused in identifying the specific semiotic aspects in a few types of discourses, to characterize the aesthetics of Realistic-Naturalistic, the Romanticism period and the Machado's own. This is justified once the Machadian doubt — the main focus of this research — will become apparent in the Machado's dialog established among him and these aesthetics, as well as his era's common sense: that the doubt is made by a shake-up of on the truths supporting such discourses. In this research, an examination of this dialogue is conducted on the guidance of this typology, once it is semiotically, by the kind of veridictory contract supported by these aesthetics: the objectifying one (Realism-Naturalism); the subjectifying one (Romanticism) and the semiotics one (Machado's own). This typology will help to identify not only in, but by Machado's discourse as well; the possibility of refractions and or reflections of the invested values on each one of these contracts through the study of the syntax-semantic choices in the construction and made by the author himself. The second part of this study is the approach to the short stories according to a reading based on the French-oriented semiotics, discourse analysis notions and the linguist and philosopher Bakhtin's concepts. In the intersection of these two approaches, the very way a specific characteristic of this kind of "semiotics" contract — the doubt— is achieved in the special project of Machado's oeuvre is shown.

Keywords: Brazilian Literature. Semiotics. Enunciation. Literary Semiotics. Doubt.

Introdução

0.1 – Categorias semióticas e direções de análise

Este estudo é fruto de um trabalho que começou com a análise comparativa de dois contos de Machado de Assis: “Singular Ocorrência” e “Missa do Galo”. Ao deixar que os dois textos dialogassem, certos paralelismos revelaram uma iteração significativa como possível direção do exame desses textos e da relação entre eles, e, por que não, também como uma provável chave de leitura, dentre tantas, de muitos contos do mesmo escritor.

Assim, outros contos de Machado foram submetidos à identificação dessa recorrência. Diríamos, cotejando as palavras de Paul Dixon (2006, p. 186), que se desvelava nesse gesto uma constância na imensa variedade da ficção breve machadiana — a dúvida.

O exame daquilo que chamamos “gramática da possibilidade” em Machado — a explicitação, identificação e sistematização dos mecanismos semióticos envolvidos na construção da dúvida, que, segundo Discini (2004, p. 42), seriam as “regularidades imanentes do estilo, como resposta a uma regularidade de um determinado olhar sobre o mundo”— exigiu estudos em duas orientações: aquele de envergadura horizontal, que faz a contraposição da estética machadiana às estéticas literárias a ela contemporâneas, no espaço brasileiro de produção; e o que mergulha verticalmente na análise dos construtos semióticos dos modos de produção dessa hesitação machadiana.

A exigência quanto ao primeiro movimento se explica na medida em que os refinados mecanismos do duvidar no discurso de Machado são a minuciosa construção estético-literária da desconstrução de “verdades”: a quebra do cristal de certezas que vai engendrar o discurso da possibilidade, numa época marcada pela crença positivista no progresso, em que se acreditava, graças à ciência, estar garantido o acesso a certezas sobre a realidade.

Por isso mesmo, a ficção desse período se esmerava em emular os procedimentos científicos na sua prática discursiva, a tal ponto que fingia que não fingia, isto é, fingia que não era ficção. Baseado nisso, Ortega Y Gasset chamará o século XIX de “centúria realista”: toda a arte normal da centúria passada [leia-se do século XIX] foi realista; romantismo e realismo, “vistos da altura de hoje, aproximam-se e descobrem a sua raiz realista”. (BERNARDO, 2004, p. 24)

Por essa razão, consideramos a obra machadiana em seu diálogo com os discursos do romantismo, do realismo-naturalismo e também daqueles dos costumes que envolviam as escolhas das leituras mais comuns, o comportamento na rua e nas casas, enfim, o crivo do senso comum da época. Igualmente, no diálogo que estabelece com os discursos que determinavam as regras mais acertadas de produção literária: os da crítica romântica, a qual buscava uma dicção brasileira pelo uso de determinados recursos¹; os da crítica realista-naturalista, que estreitavam as relações entre os campos discursivos literário e o científico; e até os discursos que normatizavam os valores mais triviais, como os que regiam o comportamento de uma mulher “de bem”, do homem comum, etc.

Com tal diálogo como guia, o presente estudo desvelou as assonâncias e dissonâncias no embate que brota da plurivocidade desses discursos presente na obra machadiana. Um discurso multivocal construído na e pela ficção machadiana, por meio de um modo de dizer que, na solvência da verossimilhança regida pela causalidade, deixa de ser a “reprodução previsível de opiniões tidas por ‘verdadeiras’ e passa a ser construída como uma reinvenção

¹ “O grande problema era definir quais os caracteres de uma literatura brasileira, a fim de transformá-los em diretrizes para os escritores; neste sentido, foram indicados, nunca seriamente investigados nem mesmo debatidos, alguns traços cuja soma constitui o temário central da crítica romântica e podem ser expressos do seguinte modo [...]: 1) O Brasil precisa ter uma literatura independente; 2) esta literatura recebe suas características do meio, das raças e dos costumes próprios do país; 3) os índios são os brasileiros mais lídimos, devendo-se investigar as suas características poéticas e tomá-los como tema; 4) além do índio, são critérios de identificação nacional a descrição da natureza e dos costumes; 5) a religião não é característica nacional, mas é elemento indispensável da nova literatura; 6) é preciso reconhecer a existência de uma literatura brasileira no passado e determinar quais os escritores que anunciam as correntes atuais”, conf. Antonio Candido (*apud* BAPTISTA, 2003, p. 23).

dos próprios mecanismos da literatura”², como um jeito próprio de olhar para valores tidos como naturais, inquestionáveis.

Fica claro, então, por que insistimos em iluminar a estética machadiana não como um sistema isolado. Esse diálogo facilitou a identificação de elementos polêmicos ou concordantes entre si na formação, por interdiscursividade, de sua obra; sobretudo nos mostrou de que maneira a própria obra vai se constituindo nesse e desse mesmo embate.

Essa “conversa” de estéticas foi examinada por meio do estudo das marcas inscritas em seus textos, isto é, de alguns traços semióticos caracterizadores desses discursos, e tendo por base a teoria semiótica de linha greimasiana, mais especificamente o que diz respeito à representação como um problema de veridicção e que é tratada por Greimas como um acordo entre enunciador e enunciatário (autor implícito/leitor implícito) sobre a verdade como simulacro daquilo que o texto pretende como verdadeiro. Assim, vimos por quais estratégias suas respectivas manipulações discursivas pretendiam atingir a eficácia de seus discursos, ou seja, a crença do enunciatário na verdade dos simulacros que seus destinadores/enunciadores constroem.

Do ponto de vista das funções actanciais, essa parceria foi examinada também segundo as relações entre o par “objeto/sujeito” da experiência estética. No nosso caso, o par obra literária/recepção, ou ainda objeto estético/expectativa de estesia, tendo em vista a participação do “co-enunciador” no discurso, sua interpretação em relação àquela veridicção subjacente ao acordo proposto. Tal recorte será fundamental, na medida em que a dúvida machadiana vai fazer-se significação, sobretudo, pela quebra sistemática das convenções que o escritor entendia como previsíveis em relação às expectativas do leitor obediente a determinados gostos à época.

² *Idem, ibidem.*

O estudo dos rituais enunciativos, suas projeções actanciais, de tempo e de espaço e o modo característico como determinadas categorias são textualizadas no realismo-naturalismo, no romantismo e na estética de Machado, nesta pesquisa, certamente não será suficiente para estabelecermos uma tipologia ampla e aprofundada desses discursos. Contudo, segundo nosso menos pretensioso projeto, nos ajudará na comparação dessas estéticas no nível de alguns recursos semióticos utilizados na produção de suas significações. Julgamos que isso seja o suficiente para podermos compará-las e também para identificarmos os tipos de mecanismos usados por uma e outra e seus respectivos efeitos de sentido. Por exemplo, como fazem seus enunciadores para dizerem o que dizem, não em sua dimensão ontológica, mas como sujeitos produtores de uma rede de estratégias, como sujeitos apreendidos pelos fragmentos do discurso realizado, ou seja, pelas marcas deixadas ao longo dos discursos por eles construídos, das quais emerge o ator da enunciação como efeito de sentido. A identificação dessas características é precisamente a base para o desenvolvimento da segunda orientação desta pesquisa.

O segundo movimento de nosso estudo, o vertical, é aquele das análises dos contos. Elas nos revelaram as características do contrato que rege a estética de Machado e, à medida que fazíamos seu desvendamento, foram sendo identificados os mecanismos responsáveis pela construção da imagem da dúvida, isto é, como Machado fazia para “dizê-la”.

Segundo a idéia greimasiana de que toda representação implica um contrato de veridicção entre enunciador/enunciatário, identificamos, num primeiro momento, que tipos de contratos veridictórios subjazem às estéticas brasileiras contemporâneas à de Machado — a realista-naturalista e a romântica —; como fazem com que seus valores, as coisas ditas, pareçam verdadeiros. Em seguida, vimos os traços que permitem identificar como “semiótico” o contrato da estética machadiana.

Partindo daí, investigamos, por meio das análises dos contos, de que maneira um traço específico desse tipo de contrato “semiótico” — a dúvida — poderia se realizar no especial projeto do dizer de Machado, isto é, quais seriam os mecanismos de sintaxe e de semântica responsáveis por sua construção, principalmente do nível discursivo do percurso gerativo do sentido.

A sustentação teórica de todo trabalho é a semiótica de linha francesa, que, em condições gerais, foi definida pelo seu expoente maior, Algirdas Julien Greimas (2008, p. 455), como uma teoria da significação, cuja primeira preocupação é a de “[...] explicitar, sob forma de construção conceptual, as condições de apreensão e da produção do sentido [...]”.

Seu “canteiro de obras” teórico, agora nas palavras que Bertrand (2003, p. 16) usa para definir a teoria em contínua remodelação:

[...] seria inicialmente a significação como apreensão das “diferenças”, em seguida sua representação em uma estrutura elementar, depois sua complexificação em um percurso global que simula a “geração” do sentido, desde as estruturas profundas até as estruturas de superfície, e por fim sua operacionalização pelo “filtro que é a instância da enunciação” [...]

O olhar semiótico, assim, vai procurar desvelar, descrever e compreender o sistema complexo de operações conceituais, de funções sintáticas (elos subjacentes que vinculam valores actanciais, modais, aspectuais, espaciais, temporais) que sustentam os efeitos de sentido. Simulacros que aparentam emanar da superfície do texto, mas que estão tecidos implicitamente por redes, elos, vinculações de grandezas semânticas e sintáticas (TATIT, 2001, p. 15).

Adotamos também os desdobramentos dessa proposição teórica dos anos 1970 e 1980, mais especificamente no campo “... das indagações tensivas (anos noventa), onde

teoricamente operam as instabilidades passionais e oscilam os valores *fóricos ...*”: a semiótica tensiva (TATIT, 2001, p. 15).

Nossa análise seguramente trabalhou com todos os níveis — fundamental, narrativo e discursivo —, patamares que constituem a teoria semiótica adotada, o percurso gerativo da produção do sentido; mesmo porque é do sistema de relações estabelecidas entre todos os níveis e suas categorias que decorrem as significações, e é também por meio desse mesmo sistema que fizemos a apreensão dessas significações. Entretanto, o nível discursivo foi alvo recorrente de nossa análise, uma vez que é nele mais manifestamente marcada a enunciação — os temas e as figuras que concretizam os seus valores —, categoria reiteradamente convocada na prosa machadiana pela freqüente sobreposição do dizer ao dito, por isso uma peça-chave no trabalho de captação do discurso machadiano, uma manobra individual (processo) de utilização do sistema.

Igualmente importante para a abordagem dos contos foi a contribuição de Mikhail Bakhtin. Conceitos como intertextualidade, interdiscursividade, carnavalização, polifonia, monologia aprofundaram a leitura do *corpus* e ajudaram na identificação do diálogo³ que Machado estabelece, em sua obra, com as estéticas da época e com os valores do senso comum de seu tempo, aquelas e esta última tomadas como discursos⁴ (portanto, passíveis de dialogar na e com a obra machadiana) constitutivos do tecido cultural do qual o discurso de Machado de Assis também fazia parte. A noção de dialogismo, base para os conceitos de Bakhtin, e muito importante para esta pesquisa, aparece diluída nas análises, quando, por exemplo, do exame desses “diálogos de escrituras” que a prosa machadiana constrói em relação aos vários outros discursos de seu tempo, dados, por exemplo, numa

³ “... para Bakhtin, o discurso literário ‘ não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras’...”. Julia Kristeva, citada por José Luiz Fiorin em seu texto *Interdiscursividade e intertextualidade* (BRAIT, 2006. p. 163).

⁴ Os discursos literário, político, religioso, moral, jurídico, midiático (jornais), da ética, etc., que entreteciam a cultura oficial.

interdiscursividade; assim como foi invocada pelo seu próprio nome, quando da necessidade de trabalharmos mais diretamente com ela.

A análise do discurso também nos serviu de firme apoio, pois aprofundou ainda mais os estudos sobre enunciação, principalmente as orientações estudadas em Dominique Maingueneau.

0.2 – A respeito do *corpus*

Em relação à escolha dos contos eleitos para a análise, são necessárias algumas observações. O *corpus* desta pesquisa foi recortado segundo dois critérios que, ao longo dos estudos, se impunham como pertinência e necessidade diante de cerca de duzentas opções (GLADSON, 1998, 15).

Na tradicional abordagem da obra machadiana pela Teoria Literária há uma tendência pouco variável que é a identificação de “marcos” na obra do autor. Assim, por exemplo, é quase unânime a idéia de que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seria um demarcador na produção de Machado. Outro índice de referência é a “maturidade” do autor, que faria coincidir os quarenta anos de Machado com a edição de *Papéis Avulsos* e aquele romance, mais uma fronteira a apontar um antes e um depois, sempre na busca de identificação dos valores literários da obra machadiana.

No presente estudo fizemos um movimento de análise de captação dos mecanismos desvinculado dessas idéias. Adotamos um recorte sincrônico da produção do escritor. Assim procedendo, localizamos sua obra no tempo/espaço de um tecido cultural e, ao mesmo tempo, pudemos perceber, por exemplo, que o recurso semiótico da sobreposição do sistema enunciativo (de primeiro nível) ao enuncivo, presente também em *Memórias Póstumas*, já ocorria, objetivando certos efeitos de sentido, mesmo que de maneira incipiente, num de seus primeiros contos, como “Frei Simão”, editado em *Contos Fluminenses*, no ano de 1864.

Servindo-nos da metodologia semiótica, fizemos o estudo dos contos do escritor também contrapondo-os uns aos outros. Assim, nesta pesquisa, a escolha das obras obedeceu a dois critérios. Um é o da extensão cronológica para o recorte sincrônico, que cobre trinta anos de produção contista de Machado — “Frei Simão” (editado em periódico no ano de 1864; em *Contos Fluminenses*, 1870); “Miss Dollar” (1870; em *Contos Fluminenses*); “A Chinela Turca” (1875; *Papéis Avulsos*, 1882); “Teoria do Medalhão” (1881; *Papéis Avulsos*); “Singular Ocorrência” (1883; *Histórias sem Data*, 1884); “Missa do Galo” (1894; *Páginas Recolhidas*).

Essa maneira de trabalhar os contos permitiu a identificação de uma série de modulações dos mecanismos na produção da significação “dúvida” ao longo de um tempo significativo: foi possível detectar, por exemplo, a recorrência de alguns mecanismos e o desdobramento de outros. Com base nisso pudemos traçar como que um mapa dos recursos literários empregados por Machado com o intuito de criar literariamente esse estado de suspensão de certezas e apontar prováveis efeitos de sentido daí decorrentes.

O outro critério diz respeito à presença, nos contos, dos traços que caracterizam o contrato semiótico machadiano, conforme veremos no desenvolvimento de nossos estudos, bem como a presença e a importância da construção da imagem da dúvida em cada texto. Todos eles, cada um a seu modo, traduzem e expressam traços de um e de outra e a escolha foi pautada, de um lado, pela potencial exemplaridade em termos de realização do contrato semiótico (nem todos os contos machadianos possuem os traços desse tipo de contrato), e, por outro, pelo diálogo estrutural que esses contos mantêm entre si na construção da imagem da dúvida. Este último critério se justifica na medida em que os mecanismos responsáveis por essa feição, trabalhados sob tal perspectiva dialógica, podem ganhar maior amplitude analítica.

Assim, para exemplificar essa amplitude, vimos, nas análises dos contos, que “Singular Ocorrência” e “Missa do Galo” dialogam em suas inversões isotópicas na caracterização dos temas de suas personagens principais (a prostituta figurativizada como santa e a santa, com forte carga de licenciosidade) — ambigüidade que é um traço característico do contrato semiótico e que também se constitui em mecanismo de produção do sentido “dúvida”. A amplitude da análise, nesse caso, é a possibilidade de comparação de um mesmo mecanismo servindo a temas que são tomados, pelo senso comum, como opostos radicais: a prostituição e a beatitude, mas que na pena do escritor se tocam, mesclam-se, misturam-se, o que produz, segundo as análises feitas, novas possíveis leituras de determinadas deontologias. Em “Frei Simão” e “A Chinela Turca” pudemos estudar a narrativa dentro da narrativa — outro recurso de um contrato que se fia na idéia de que a obra de arte não é representação das coisas, mas sua reinvenção e possibilidade, o produto de uma forma do conteúdo em sua relação com uma forma da expressão; recurso que também tecerá instabilidades, inseguranças, dúvida — e aqui o que importou em termos daquele diálogo entre os contos foi a dessemelhança no processo de seu fazer: duas versões do mesmo mecanismo que desenha a dúvida.

É preciso ainda afirmar que nos distanciamos dos estudos que buscam a intenção do autor, como também daqueles que baseiam suas abordagens no escritor ontológico ou na sua biografia. Igualmente nos afastamos do contexto histórico como algo externo à obra machadiana. Bem... então perguntaria o leitor: o que, afinal, essa pesquisa procura em alguns contos de Machado de Assis? Em resposta diríamos que fomos à intimidade semiótica desses contos para que, ao revelar um possível desdobramento do “mundo”, suas relações internas e respectivas estruturas articuladas nos ensinassem sobre a própria potencialidade de construção desses mecanismos de produção de sentido, de significação; e, dentre eles, principalmente o objeto específico de nossa pesquisa: os mecanismos responsáveis pela imagem da dúvida,

traço de inacabamento da prosa machadiana e que questiona a própria linguagem como representação.

Convocamos Machado de Assis, sua habilidade na construção do discurso, para uma prática semiótica que vai além do uso de teorias para a análise do objeto; que não conforma os textos às teorias, mas deriva teorias do exame das suas propriedades (MACHADO, 2003, p. 35). Essa é a irrefutável justificativa de se trabalhar com um escritor da grandeza de Machado de Assis.

As análises dos contos feitas neste estudo inauguram essa prática sob bases teóricas de linha semiótica, proposição provocativa e um imenso desafio. Sendo assim, sobre a importância deste trabalho, a contribuição pode estar na experiência inicial de aplicabilidade e enriquecimento da metodologia na abordagem dos contos, com objetivos específicos — a caracterização do tipo de contrato fundante da estética machadiana e a identificação, pela iteração do tema, de um discurso especial, o que duvida.

0.3 – Da estrutura

O desenvolvimento das proposições acima pontuadas começa no capítulo 1, em que serão identificados alguns traços das estéticas do realismo-naturalismo do romantismo e um estudo preliminar daqueles que caracterizam os contos de Machado. Para isso, partiremos das noções de contrato de veridicção entre enunciador/enunciatário, de Algirdas Julien Greimas (1983), e seu papel no modo de ser semiótico do discurso. Tal proposição nos fará ponderar a enunciação como categoria privilegiada de análise, porque é a mediação entre o sistema social da língua — o repetível — e sua assunção por um indivíduo — o irrepitível (falar de amor ou liberdade, por exemplo, muitos discursos podem falar, mesmo quando se calam sobre o assunto; contudo, como, de que maneira cada discurso “diz” o amor, a liberdade, ou se cala em relação aos temas, é o que guarda profunda diferenciação entre eles).

No capítulo 2, a estética de Machado terá um exame baseado já nas análises dos contos. Elas vão nos desvendar a emergência dos modos de produção do sentido nos textos machadianos, ou seja, as estratégias escolhidas pelo escritor nesse tipo de contrato veridictório específico.

No capítulo 3, a idéia é a de ilustrar de que maneira a dúvida se dá a perceber no discurso machadiano. Finalmente, as conclusões fecharão o trabalho, alinhavando aquilo que se colheu, mas projetando incontáveis inquietações que irremediavelmente ficarão rondando nossa ilusão de acabamento.

* * *

Capítulo 1

Obra literária e contrato de veridicção

1.1 Verdade e veridicção

Um dos pontos de apoio desta pesquisa é a noção saussuriana de que “não existem idéias preestabelecidas e nada é distinto antes do aparecimento da língua” (SAUSSURE, 1971, p. 12). Outra noção do lingüista que aqui se faz esteio e impulso é a de não podermos dizer, a exemplo dos filólogos e gramáticos comparatistas, que a língua se desenvolve, por si, como um organismo, mas sim que se transforma como o produto do “espírito coletivo dos grupos lingüísticos”. Isto é, a “língua não existe senão nos que falam”: o homem sócio-histórico-cultural projeta um discernimento na realidade, recortando-a, criando pela e na linguagem o mundo do sentido. Nele,

[...] estamos às voltas não com um “real” único e ontológico, mas com um número variável de realizados (grandezas de linguagem historicamente atestadas em discurso) e de realizáveis (grandezas calculáveis, mas não necessariamente presentes no discurso) [...]. (LOPES; PIETROFORTE, apud Fiorin (Org.), 2004, p. 121)

É preciso dizer que a adoção dessas idéias no trato com os significados pressupõe a não adoção daquelas que fundamentam a semântica do referente, segundo as quais “as palavras remetem aos conceitos e que estes, por sua vez, representam as coisas” (LOPES; PIETROFORTE, 2004, p. 114).

Um desdobramento dessas linhas de estudo e que se faz particularmente importante para este trabalho é o que diz respeito à concepção de “verdade”.

Guardando diferenças oscilantes entre uns e outros autores, na abordagem referencialista do significado a verdade tem como eixo as coisas do mundo:

[...] se as expressões das línguas humanas apontam para conceitos situados fora delas [as coisas do mundo] e concebidos como independentes desta ou

daquela língua natural, isso quer dizer que tais conceitos são universais, logo imutáveis para todo e qualquer ser humano, pouco importando em que cultura este tenha nascido e sido criado [...] (LOPES; PIETROFORTE, 2004, p. 115)

Se se deposita, então, a garantia dos conceitos nos referentes (acreditando-se na existência do ser das coisas⁵, de todos os aspectos da realidade), o mundo, segundo essa concepção, é o mesmo para todos, todos vêem a realidade da mesma maneira. Portanto, havendo somente um mundo real, a verdade, assegurada por esse mundo igual para todos, é, igualmente, única.

Já a tradição retórico-interpretativa, corrente a que se filia Saussure, quando considera como o eixo da produção do sentido não a relação entre homem e mundo, mas sim entre homens (a construção do sentido como obra humana), a concepção de “verdade” sofre radical transformação:

[...] já não se trata de invocar, como garantia final da verdade, o “mundo real” idêntico para todos, mas sim de admitir que a verdade é sempre uma construção dos homens e que por isso é necessário acolher seu caráter múltiplo, problemático, variável em função dos pontos de vista humanos. Alguma garantia de verdade, quando se admita, será decorrente não de uma objetividade invariável e absoluta, mas de uma assunção intersubjetiva, que é por vocação algo mais cambiante, mais instável e sujeito a controvérsias. [...] (LOPES; PIETROFORTE, 2004, p. 116)

Para esta última corrente de idéias, a verdade seria uma construção humana imanente à arquitetura dos discursos. Como o âmbito desta pesquisa é o limiar da imanência dos discursos, buscará sua verdade interna nas marcas do sujeito enunciator neles inscritas, no

⁵ “... as palavras teriam um sentido porque as coisas têm um ser (como afirma Aristóteles em sua *Metafísica*) (apud RASTIER, s/d, p. 18)

diálogo que tecerá com outros discursos e na maneira pela qual, semioticamente, construirá a refração e/ou reflexão de valores (os do contexto sócio-histórico também inscrito nos textos). Portanto, entendemos como “verdade interna” o que tais textos simulam como verdadeiro e por quais meios procuram convencer sobre o efeito de verdade daquilo que dizem.

Deslocado o foco do significado do eixo de relação linguagem-coisas (ou linguagem-mundo) ao eixo da relação intersubjetiva (entre o fazer persuasivo de um enunciador e o fazer interpretativo de um enunciatário), convoquemos Greimas (1983, p. 105), para quem o problema da representação, qualquer que seja o plano da expressão que a sustente, veicule e a crie, estaria ligado ao verossímil. Diz o semioticista que

[...] o problema do verossímil se integra, desde já, ele também, a essa questão sobre a veracidade dos discursos: como faz o enunciador para que seu discurso pareça verdadeiro? Segundo quais critérios e quais procedimentos julgamos os discursos dos outros como verdadeiros?

[...]

o discurso é o lugar frágil onde se inscrevem e se lêem a verdade e a falsidade; a mentira e o segredo; essas modalidades de veridicção resultam da dupla contribuição do enunciador e do enunciatário, suas diferentes posições, não se fixando sua forma senão num equilíbrio mais ou menos estável que vem do acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. É a esse acordo tácito que chamamos *contrato de veridicção*.⁶

Essas noções são importantes para este trabalho porque sinalizam de que maneira aquela verdade interna, ou imanente dos textos, deve ser tratada: segundo a lógica de um contrato de veridicção entre os parceiros da comunicação, ou seja, enunciador e enunciatário. A transmissão de um saber por meio de estratégias de fazer crer nesse saber.

⁶ Tradução livre da autora desta dissertação.

Há nessa relação intersubjetiva elementos que, pelas ligações estabelecidas entre si, nos fazem pensar, de um ponto de vista narrativo, como se daria, então, a adesão, junção ou fusão ao objeto estético, ou, mais especificamente, ao objeto literário — a experiência da estesia.

Em *Da Imperfeição* (GREIMAS, 2002) são discutidos cada um desses elementos e a razão de explicitá-los neste estudo ficará tanto mais clara à medida que avançarmos no raciocínio.

Sobre a experiência estética, na relação entre objeto literário e o sujeito que o aprecia, a apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida entre esses actantes (GREIMAS, 2002, p. 25), na qual ambos buscam um ao outro e acabam por fundir-se; isto é, a surrealidade ficcional acolhe em seu interior o sujeito que a frui. Este, então, funde-se ao objeto literário, passando a viver o narrado, rompendo com a cotidianidade.

Segundo Fiorin (2000, p.11-38), essa fusão se daria em diferentes graus e numa espécie de mão-dupla: 1) do ponto de vista do leitor-sujeito, há aqueles que se identificam com a realidade presente na obra — a capacidade de ela imitar o real, e os que buscariam a forma do conteúdo e/ou da expressão, implícita na sua construção; 2) do ponto de vista da obra-objeto, ela se mostraria aos olhares dos sujeitos em toda sua pregnância, funcionando como sujeito de atração, o que determina o caráter de mão-dupla da estesia (leitor-sujeito → obra-objeto/obra-sujeito → leitor-objeto).

É preciso dizer, também, que a experiência da estesia envolve ainda um compartilhamento de valores e igualmente a reunião de certas condições, como enunciar apropriadamente (fazer-se entender por determinadas pessoas, em determinada cultura), na presença da cumplicidade entre os interlocutores. Enfim, se os valores dos valores sustentados pelo enunciador/destinador da obra não forem compartilhados ou suficientemente entendidos pelo destinatário, não haverá junção, adesão, conjunção, ou fusão e, finalmente, nem

tampouco compreensão do objeto. É da afinação entre a manipulação do enunciador para convencer o enunciatário sobre a verdade dos valores que apresenta e o fazer cognitivo deste último em relação a esses valores que pode advir a estesia, ou seja, é preciso que haja uma partilha cultural do sentido (BERTRAND, 2003, p. 79). Por outro lado, a pregnância desse actante-objeto pode acontecer tanto pela atração eufórica como disfórica: o objeto chamará para si o olhar do destinatário pelo esteticamente prazeroso, eufórico, e também pelo que tiver de repulsivo, portanto, disfórico (veremos isso mais concretamente na análise de “A Chinela Turca”).

Assim, em relação ao estatuto do objeto estético-literário, seu princípio ordenador, Fiorin (2000, p. 19), partindo daqueles graus diferenciados de penetração do leitor na obra literária, diz que

[...] se a identificação do leitor com ele [objeto-literário] pode dar-se em termos de substância do conteúdo e de forma de conteúdo e da expressão⁷, significa que ele pode seja enfatizar a imitação da “realidade”, seja os procedimentos de construção discursiva [...]

O objeto literário se constituiria, assim, entre dois pólos: ora daria ênfase à imitação da realidade (mímese), ora engendraria um deslocamento de interesse em direção ao próprio ato de representar (poiese). Mímese e poiese como pontos⁸ de “chegada de um *continuum* que vai do mais mimético ao mais poético” (FIORIN, 2000, p. 19).

Tendo por base essas noções e retomando a idéia de representação como um contrato veridictório, podemos pensar as estéticas literárias realista-naturalista e a romântica como sendo regidas por um contrato que as aproxima da mímese (FIORIN, 2003b), pois sua verdade será interpretada como tal tanto mais elas reflitam “fielmente” a realidade. A

⁷ Fiorin nos esclarece em seu texto que os termos “forma” e “substância” dizem respeito aos conceitos hjelmslevianos de forma e substância do conteúdo e da expressão.

⁸ Pólos não-discretizados, segundo Fiorin (2000, p. 19).

linguagem nessas estéticas identifica-se com os elementos do mundo: a palavra pretende ser a coisa “real”:

Na literatura [...] temos períodos em que as teorias da representação são dominantes, são os períodos em que a estética é realista ou naturalista. O contrato de veridicção que se firma entre enunciador e enunciatário é de que a obra reflete, exatamente, o mundo, a realidade [...] ela é mimese, reflexo, imitação, reprodução [...] Supõe ela uma equivalência entre o representante e o representado, entre a obra e a realidade, entre o signo e o referente [...] No realismo, a obra é [...] um produto que aspira a não guardar qualquer traço do processo de produção [...]

[...] Há, porém, um outro contrato, que se poderia denominar subjetivante, em que se pensa 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. O grande momento desse contrato foi o romantismo [...] (FIORIN, 2003b, p. 139 e 143)

Entretanto, o signo não representa os objetos, nem suas qualidades ou as ações e acontecimentos reais. Segundo o que vimos no início deste capítulo, a ordem da linguagem não é a ordem do mundo. Portanto, se a linguagem, nessas estéticas, pretende mimetizar a realidade o fará também por estratégias de construção lingüística, por uma modelização (MACHADO, 2003, p. 49). Independentemente do teor do contrato proposto, mais aquém ou mais além da mimese, a obra literária será sempre poiese.

Sendo assim, é por meio da análise do modo como são construídas as estratégias que tecem a persuasão dos contratos veridictórios em causa que obteremos algumas especificidades de cada um. Falamos, precisamente, do estudo de como os enunciadores de tais estéticas dizem o que dizem, de quais mecanismos lançam mão para elaborar seus discursos e nos convencer das verdades dos acordos que propõem: é a enunciação como núcleo de nossos estudos, porque é ela a instância individual que coloca em discurso as

estruturas da língua e, ao fazê-lo, instaura nele a si mesma como simulacro, sua assinatura como efeito de sentido.

1.2 Enunciação — categoria central de análise

Segundo Ruth Amossy (2005), a construção da imagem de si no discurso está indiscutivelmente ligada à enunciação, pois, para a autora, “o ato de produzir um enunciado remete necessariamente ao locutor que mobiliza a língua, que a faz funcionar ao utilizá-la”.

A enunciação é um fazer que produz sentidos, um processo dinâmico do dizer implícito no dito, que é produto desse movimento, cujo sentido, por sua vez, faz ser o sujeito do dizer (FIORIN, 2001). A comunicação, para além de um ato informativo, é também, e sobretudo, uma estrutura complexa de manipulação inscrita num também complexo programa narrativo: o fazer produtor; o fazer informativo e o fazer acreditar (FIORIN, 1988).

Por outro lado, vimos que todas as representações verbais, tanto as que se aproximam como aquelas que se afastam, mais ou menos, da mimese, têm marcas lingüísticas cujos efeitos de sentido engendram a persuasão em relação à verdade implícita no contrato estabelecido. Tais marcas são precisamente aquelas do espaço de relações entre o enunciador e o enunciatário — âmbito da enunciação, do par formado pelo locutor e interlocutor —, assim como todas as projeções actanciais, temporais e também espaciais e seus investimentos semânticos. Todos esses são os recursos escolhidos pelo enunciador e que formarão a rede de estratégias e nos apontarão uma direção, uma intencionalidade, uma maneira semiótica de ser desse par intersubjetivo.

Opacidade do sujeito enunciador — teoria e apreensão

A enunciação pode marcar sua presença na textualização do discurso pela debreagem enunciativa ou por marcas mais sutis, como comentários, interpretações, etc. Por isso, é pertinente a preocupação de se delinear muito bem o que chamaremos “enunciação” nas análises feitas em seguida.

Em primeiro lugar, lembremos que, além das enunciações enunciadas, há um sujeito da enunciação que “é [também] um efeito do discurso e não [sua] origem auto-suficiente”; porque “o sujeito da enunciação não existe senão por uma metalinguagem, a saber, dentro da descrição de um dinamismo produtor”. O texto é construção e em qualquer circunstância é um eu que o produz.

Ora, será esse eu, o autor implícito, que para nós terá importância. Contudo, para se chegar a ele, precisamos admiti-lo na sua opacidade constitutiva. Permitamo-nos uma longa citação de Parret (s/d, p. 7):

[...] essa enunciação não é transparente por duas razões. [Ela] se “apaga”, se esconde em cada descrição metalingüística como um horizonte em abismo. Ela é agora e sempre será para além de onde a situamos. A enunciação-enunciada não é senão a ponta do iceberg, e a existência do iceberg, ela mesma, não pode ser inferida a não ser pela sua própria ponta que emerge. A outra razão que torna opaca a enunciação é precisamente o fato de ela ser necessariamente passional: o sujeito da enunciação é uma rede de razões, mas as razões enunciativas não são lógicas, mas [...] patêmicas.

A opacidade da enunciação resulta de uma subjetividade como abismo de paixões. [...] [e a] competência passional é uma competência modal, a rede de paixões que é a subjetividade é uma rede de valores, e todo programa ou percurso discursivo que parte de uma enunciação, como efeito do enunciado, não pode ser adequadamente compreendido senão como a concatenação de um querer, de um saber, de um poder e de um dever [...] É exatamente o sujeito como paixão que se enuncia no discurso: esse que se

enuncia é a curiosidade, a solicitude, o entusiasmo, o reconhecimento, e, claro, a manipulação [...] ⁹

O sujeito que se enuncia, em Machado, é, para nós, o que duvida e o faz explorando ao máximo os recursos de que dispõe, segundo o que nos mostrarão as abordagens dos contos.

Ora, sabendo que esse sujeito só poderá ser captado no dinamismo produtor do discurso, tomado como o produto da totalidade dos recursos de debreagens e embreagens actanciais e espaço-temporais (desdobramentos enunciativos) e seus efeitos de sentido, todo o sistema enunciativo (todos os seus níveis possíveis e realizados) estará no alvo de nossa análise, assim como a ambiência semântica de que investe o discurso.

1.3 Contrato objetivante¹⁰: realismo-naturalismo

O contrato de veridicção que se estabelece entre enunciador e enunciatário para a estética realista-naturalista é o de que a obra reflete, exatamente, o mundo, a realidade, segundo o que vimos acima. Nele, a relação entre sujeito e objeto, ou seja, entre homem e mundo priorizaria o objeto, o mundo. Esse princípio organizador do contrato veridictório do realismo-naturalismo determina certas escolhas de categorias de pessoa, tempo e espaço.

Assim, se o acordo é o objetivante do realismo-naturalismo, a enunciação na maioria das vezes deverá ser estrategicamente “apagada” pelo uso da debreagem enunciva (narrador dito em terceira pessoa), para causar o efeito de objetividade: os fatos falarão por si mesmos. Além disso, tal mecanismo oculta a construção do simulacro lingüístico, produzindo um forte efeito de realidade — o signo é a coisa, o referente. Ocultando o processo de construção, “a obra é congelada no estado de identidade com o real” (FIORIN, 2003b, p. 139).

⁹ Tradução livre da autora desta dissertação.

¹⁰ As noções de contrato objetivante e subjetivante foram retiradas do texto de Fiorin (2003b).

O comportamento das personagens, sua figurativização e, implicitamente, os temas que as caracterizam como tipos obedecem a uma causalidade ligada a modelos que empresta ao discurso científico:

O campo discursivo literário mantém relações muito próximas com o campo discursivo científico. Aspirando à “objetividade” do discurso científico, aspira ao enunciado enunciado. Por outro lado, pretende descobrir a verdade das personagens, dissecar as razões de seu comportamento. Dessa forma, os temas são vistos sob a ótica dos modelos científicos. Os comportamentos sociais e individuais são considerados como efeitos de causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação). (FIORIN, 2003b, p. 140)

Temporalidade e espacialidade também serão rigorosamente marcadas, fortalecendo o efeito de liame com a realidade, proposto no contrato da estética realista-naturalista: o tempo é o presente (analisa os comportamentos, a cultura do agora) numa minuciosa e icônica figurativização do espaço, do meio, inclusive em elementos exteroceptivos como odores, texturas, temperaturas, sabores, sonoridades, etc. Nesse caso, o contrato de veridicção estabelecido entre enunciadador e enunciatário afirmará a idéia de que a obra reflete fielmente a realidade, de que a linguagem apresenta, de maneira transparente e direta, as coisas do mundo, como se não houvesse um produtor, um destinador, com seus valores, sua intencionalidade a direcionar a interpretação do destinatário.

Além dessas estruturas sedimentadas pelas práticas enunciativas que as fixaram como esquemas discursivos (no caso, o do realismo-naturalismo), segundo Bertrand (2003, p. 96), há outra especificidade formal que pode ser associada à escrita realista:

[...] consiste em mostrar, articular e hierarquizar a sucessão das operações que, ao mesmo tempo, isolam e associam estreitamente as unidades do

discurso. Assim, uma descrição precederá uma narração, que precederá um diálogo. A relação entre essas unidades não é mera sucessão. De fato, o diálogo se apóia sobre uma dessas unidades, a narração que, fornecendo-lhe seus recursos semânticos, constitui seu referente interno. Esse dispositivo garante a coesão do conjunto e engendra essa forma de credibilidade particular para o leitor, que se chama “ilusão referencial” [...]

Assim, para o contrato em causa, o enunciador atualizaria em sua escrita tais procedimentos, tomando-os dos parâmetros que moldam e modelam certa previsibilidade e expectativa de sentido.

1.4 Contrato subjetivante: romantismo

No contrato subjetivante, o do romantismo, a ligação entre homem e mundo será construída pela intermediação de uma subjetividade idealizante — a realidade na obra, elemento central também nesse tipo de acordo, é construída por uma visão idealizante do sujeito; é um discurso que manterá “relações especiais com os discursos religioso e histórico” (FIORIN, 2003b, p. 5). O romantismo, assim, também é uma estética ancorada no real. Entretanto, na relação que estabelece entre sujeito e objeto (homem/mundo), o primeiro será sobreposto ao segundo, daí o caráter subjetivante de seu contrato.

Nele, portanto, a enunciação se fará, mais freqüentemente, por debreagem enunciativa (do tipo *ego, hic et nunc*), ou, quando optar pela debreagem enunciativa, deixará marcas de uma voz que direcionará a narrativa (comentários, ponderações, interpretações de fatos, personagens, temas, etc.). Esse contrato construirá a imagem do herói e personagens idealizadas, não mais como produto do meio ou da herança genética, como no realismo-naturalismo, mas sim como a cristalização dos ideais e dos valores culturais de determinada época. O tempo — presente, passado ou futuro — e o espaço serão igualmente idealizados

pelo mesmo movimento do olhar subjetivante, que funcionará como um filtro na relação cognitiva entre homem e mundo. A verdade de tal contrato continua sendo aquela de que o texto representa o mundo. Contudo, agora sob a visão guiada pela subjetividade humana¹¹. Também para o contrato subjetivante valerá o esquema de Bertrand acima exposto, o qual fornece a coesão necessária à construção de uma “ilusão referencial” para o realismo-naturalismo.

Ambos os contratos, o objetivante e o subjetivante, mesmo que construídos de maneira muito particular, procuram estabelecer uma homologia entre discurso e mundo. Visam ao enunciado enunciado, objeto da mimese, produto de sua proposição contratual. Portanto, a veridicção desses acordos se fará pela congruência entre o ser e o parecer: buscam a verdade do mundo, a realidade dos fatos, a certeza ora apoiada nas correntes científicas da época (no caso mais específico do realismo-naturalismo), ora numa visão mitificada do mundo, que o engendra como crível, e no caso do Brasil dos oitocentos, tanto mais crível quanto mais obedecia a determinados procedimentos voltados à busca de uma identidade nacional, à aderência a uma realidade específica, ou ainda aquela apoiada em percepções estabilizadas e cristalizadas que o senso comum batizava de realidade brasileira, de bem, de mal, de desvio, de imoral, de moral, do aceitável, etc.

O importante é remarcar, aqui, que os dois contratos considerados (objetivante e subjetivante) têm em comum a pretensão de fazer com que as coisas ditas pareçam verdadeiras, mesmo que pela utilização de recursos por vezes bem diferenciados, como a *debreagem* enunciativa, para o realismo-naturalismo, e a *enunciativa*, no caso do romantismo. Bom lembrar também que ambos sustentam aquele liame estreito ao real, de se pretender como o reflexo da realidade, que continua pontuando ou servindo de diapasão para a entoação

¹¹ Dentro das fronteiras da prosa romântica “enquadrou-se desde logo tanto o conto fantástico [...], quanto a reconstituição histórica [...] ou a descrição dos costumes. Por isso, se de um lado trazia água para o moinho do *eu*, ia de outro preservando a atitude de objetividade e respeito ao material observado, que mais tarde produzirá o movimento naturalista...” (CANDIDO, 1997, p. 24).

das vozes dos enunciadores de tais estéticas: uma ao simular a fala do discurso por si mesmo, garantindo, assim, a “objetividade científica”, e a outra ao produzir o efeito de realidade tanto maior quanto vivida, sentida e interpretada por um eu, colocado num tempo e espaço ideais cujos índices vão apontar elementos da realidade brasileira, fatos “acontecidos” em espaços ancorados por nomes de ruas, países, em fatos históricos, etc.

1.5 Contrato semiótico: a voz machadiana

Ainda um terceiro contrato veridictório, que naquele *continuum* entre mímese e poiese estaria mais próximo desta última, é descrito por Fiorin como aquele para o qual a relação entre homem e mundo é indireta e se faria por meio da linguagem. Para tal contrato, o signo representaria conteúdos lingüísticos, não o real. Seriam produtos da relação entre uma forma de conteúdo e uma forma de expressão. Nesse acordo, os conceitos não seriam dados da realidade, mas sim gerados na e pela linguagem. Nele, o enunciador faz questão de assumir seu fazer criativo, mostrando-se como simulacro construído no texto e, ao mesmo tempo, como construtor do discurso.

Nesse contrato, segundo Fiorin (2003b, p. 145),

[...] os conceitos são gerados por uma forma do conteúdo e não pré-existem à linguagem. Os signos são vistos como arbitrários e a linguagem dá forma ao mundo. 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.

Acreditamos que esse terceiro tipo de contrato é o proposto pela prosa machadiana, a qual, mostrando-se abertamente como simulacro, como invenção, impõe certo deslocamento

na direção de sua análise: abandona o foco a um enigma proposto por um autor ontológico e assume o desvendamento dos meandros de sua própria construção.

À medida que formos avançando nas análises dos contos, tanto mais saberemos como isso se dá na escritura de Machado.

* * *

CAPÍTULO 2

O contrato semiótico e a poiese da prosa machadiana

*Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo,
assim não sacrificaremos a verdade estética [...].*¹²

M. de A.

¹² Machado de Assis. vol. 1, 2006, p. 30.

2.1 O contrato semiótico

Neste capítulo observaremos, no interior dos contos de Machado, os traços caracterizadores da literatura proposta pelo escritor e a relação estabelecida com as estéticas vistas acima, para inclusive podermos entendê-la como uma voz inserida, apesar de sua dissonância, no diálogo literário do tecido cultural da época.

No capítulo 1, vimos que, mesmo nas estéticas de estreito liame com a realidade (caso do realismo-naturalismo e do romantismo), o significado não é o referente, e sim um conteúdo lingüístico, gerado por semiose, por construção lingüística, da qual examinamos alguns mecanismos.

Fiorin (2003b) propõe um terceiro tipo de contrato veridictório, no qual a obra não se preocupa mais em ser a representação do mundo. A diferença fundamental entre este contrato e os outros é que, neste, a obra se mostrará, explicitamente, como uma semiótica: seu conteúdo lingüístico é abertamente produzido por uma forma da expressão e uma forma do conteúdo. O enunciador do contrato semiótico assume explicitamente a construção lingüística, não para representar uma realidade ontológica, mas como criação de realidades possíveis, tantas quantas a linguagem permitir.

Esse tipo de contrato, como contraponto àqueles outros dois, se assume e se coloca justamente como “parecer do sentido”. As obras regidas por tal acordo expõem as coxias lingüísticas de sua construção, fazendo delas matéria e núcleo de sua preocupação estética. Segundo Fiorin (2003b, p. 145), nesse acordo

[a obra de arte] apresenta-se explicitamente como poiese [...] a linguagem não é [e nem pretende ser] 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. Nada há fixo, imutável, verdadeiro. A

verossimilhança, nesse tipo de contrato, é uma verdade interna à obra e não uma adequação ao referente, como pretende o contrato veridictório objetivante [...]

Uma vez rompida a adequação aos referentes, os mecanismos internos dos textos regidos por tal acordo e suas relações intrínsecas sofrem um rearranjo: obedecem agora à lógica da invenção lingüística. Assim, nele, o sistema enunciativo — as debreagens e embreagens de pessoa, espaço e tempo — não mais simularão “a realidade”, mas sim realidades abertas às possibilidades lingüísticas. Não há mais uma opção pela dominância de um tipo de enunciação e seu respectivo efeito de sentido, como, por exemplo, o do realismo-naturalismo, que opta pelos simulacros de objetividade e de realidade materializados no texto principalmente pela debreagem enunciativa. Ou aquele do eu subjetivo que, mesmo assumido em debreagem enunciativa, engendra o ponto de vista sobre o real de tal modo a fazê-lo crível e inescapável e inquestionável, como vimos no capítulo 1.

No contrato semiótico, o que há é uma noção aguda dos efeitos gerados por um e outro recursos, mesmo os de embreagem, e também, e sobretudo, uma experimentação de borrá-los, ou de usá-los hibridamente, no intuito de multiplicar seus os efeitos de sentido. O autor implícito, o sujeito da enunciação no projeto machadiano, exercerá um amplo e complexo uso das debreagens, projetando as categorias de pessoa, tempo e espaço não para mimetizar o real, mas para mostrar-se, ela mesma, a enunciação e o enunciado enunciado como produtos construídos, pensados, elaborados, desvelando-se em sua verdade estética, como avisava o próprio Machado de Assis.

O resultado disso é uma subversão do sistema que imita a ordem do “real”; o compromisso agora não é com a fidelidade ao referente, mas com a criação estética. O que importa é notar que, independentemente da debreagem/embreagem escolhidas ou de seu uso híbrido, sinuoso, escorregadiço, amalgamado, a enunciação será bem marcada, ou por um eu, ou por pistas que podem ser recuperadas ao longo do texto, como interpretações, comentários;

ou até pela maneira que escolhe para se automascarar na composição semiótica de tais estruturas. O fenômeno da enunciação, portanto, será apreendido em sua realização, durante seu processo de efetuação, pois é essa “operação, em si mesma, a condição de possibilidade recíproca tanto do sujeito da enunciação quanto do discurso-enunciado” (BERTRAND, 2003, p. 91).

A obra do escritor tem uma organização específica, e é por isso que, neste capítulo, examinaremos o tipo de contrato em que se funda a estética machadiana: como é construída a persuasão em relação a ele, a sua verdade interna — quais os mecanismos de que Machado lança mão para atingir a eficácia persuasiva, e também como, em sua voz, se dará a incorporação e a resposta às vozes dos discursos das estéticas vistas no capítulo 1.

Igualmente importante é frisar que a ordem da linguagem aparta-se da ordem do mundo e por isso essa estética se abre a infinitas possibilidades de criação: de outras realidades, possíveis ou impossíveis, e que abarcam personagens que já não encarnam temas, mas têm o comportamento ditado por outras lógicas; obedecem, por exemplo, a interesses contraditórios ou simplesmente seus comportamentos são inexplicáveis segundo alguns sistemas de valores. Neste contrato, admitem-se inesperadas combinações semânticas (expectativas, nesse sentido, são rompidas) e a construção de realidades de insólitos âmbitos espaço-temporais (narrativas cuja linearidade temporal e as suas respectivas configurações espaciais são livremente reinventadas ou sofrem rupturas). Enfim, é um contrato em que o jogo narrativo acolhe qualquer arranjo, porque é a própria construção lingüística subjacente à projeção dos níveis da enunciação com suas debreagens actanciais e espaço-temporais e os respectivos revestimentos semânticos que estará no centro do alvo escolhido por essa estética específica. Mostra-se inteiramente como invenção.

2.2 A dúvida como dicção e acesso à assinatura de Machado de Assis

O interesse sobre a obra, sobretudo de alguns contos, de Machado de Assis, neste trabalho, começou com a identificação de uma recorrência significativa e que se mostrava como possível direção de estudo da prosa machadiana e de uma provável chave de leitura, dentre tantas, de muitos outros contos do mesmo escritor. A constância que se revelava na variedade da ficção breve machadiana era a dúvida. Começava aí a prospecção dos mecanismos usados por Machado de Assis na produção dessa significação, os quais acabaram por revelar uma espécie de manejo, de um movimento machadiano ou dicção, enfim, um modo de dizer, objeto de nossa análise.

Com várias faces, a dúvida ora vem expressa por ambigüidades pontuais, questionando, por exemplo, a “verdade” sobre as “reais” motivações das personagens, seus gestos, afetos ou escolhas; ora aparece como um percurso que ao longo do conto, e por isso de caráter aspectual durativo, vai se instalando como um princípio estruturador, como em “Teoria do Medalhão” e no romance *Dom Casmurro*. Mais camufladamente, também é desenhada por um dizer sinuoso que constrói o seu próprio descrédito. Esses modos de presença do enunciador no texto, um jeito de construir seu simulacro, a figura desse autor implícito vão deixando marcas, pistas daquilo que o forma e o exhibe e do que o dissimula e o apaga, engendrando ambigüidades, instabilidades: sombras de um corpo fugidivo e flexível que não observa de uma única posição. Uma maneira de ser que, sem questionar de modo positivo ou dogmático, coloca em xeque valores estabilizados por coerções culturais, não só, mas sobretudo pela exposição de fragilidades das axiologias em jogo.

Ainda um pouco mais perceptível, a dúvida por vezes aparece nas próprias declarações das personagens, o que não nos fornece grandes certezas, pois o descrédito tecido na voz de quem duvida imprimirá a ela igual insegurança (caso do narrador em “Missa do Galo”, por exemplo, quando apresenta o conto como um enigma, algo de que não tem muita certeza;

entretanto, depois de lido, o conto põe em dúvida a própria incerteza declarada de início).

Contudo, sua presença mais explícita e, por isso mesmo, a de maior percepção aos leitores é a dúvida instalada no nível do enunciado enunciado, isto é, no enredo, e que geralmente diz respeito ao resultado daquilo que foi narrado. Por exemplo: traiu ou não traiu? Perguntas que, segundo o projeto machadiano, permanecem em sua escritura como marca de um inacabamento que ora desvia o foco de interesse a outro centro (no caso, a dúvida sobre quem traiu funcionaria, também, como um pretexto, uma astúcia, para Machado questionar verdades, e não querer saber quem enfim praticou ou se efetivamente foi praticado algum deslize), ora deixa que o leitor se encarregue de dar continuidade aos sentidos suspensos ou ambíguos.

Veremos, na análise dos contos, a dúvida tecida como um olhar de cuidado prudente, mesmo sobre o mais trivial acontecimento, porque, para Machado de Assis, aquilo que ele ilumina, o que traz à cena, ou mesmo aquilo que constrói como pano de fundo, às vezes caracterizado por um contexto de determinados valores culturais, podem não ser aquilo que parecem ser: guardam em si a possibilidade de seu radical contrário.

Lembremos, por fim, as palavras de Maingueneau (1996, p. 16-19), para quem dizer algo seria inseparável do gesto de mostrar que se diz. Isso se manifesta não apenas nos atos de linguagem, mas também por meio das *debreagens*, ou seja, em qualquer enunciado haverá marcas de pessoa, tempo e espaço de sua enunciação que se colocará mostrando o ato que o faz surgir¹³. A preocupação de chegar a esse autor implícito, de estudar suas estratégias destinadas a controlar, a condicionar o processo interpretativo, é tanto mais importante pelo fato de apontar justamente o que em alguns parágrafos lá atrás foi dito: a amplitude de possibilidades de interpretação, que só é possível pela proposição de uma literatura em novos moldes e que nos fornece rico aprendizado lingüístico sobre a construção do discurso.

¹³ Por exemplo, no uso de um imperativo, não dizemos que nos expressamos por uma ordem, mas mostramos, irremediavelmente, que o fazemos.

Outro aspecto teórico que merece destaque para as análises feitas aqui é que esse sujeito da enunciação será, para nós, o sujeito de um fazer, o que autoriza sua abordagem segundo o próprio percurso gerativo do sentido e as metalinguagens de seus patamares específicos. Portanto, numa perspectiva narratológica (BARROS, 2002, p. 80), esse sujeito, agora definido por categorias narrativas, será o actante discursivo do **fazer** — que constrói a si e o objeto de comunicação, aquilo que quer, pode e sabe comunicar; do **ser/sentir** (modalizado por um /não crer ser/, não crer estar certo, ou não crer na certeza) — o sujeito que duvida, e, portanto, é movido pela dúvida da certeza, age apaixonadamente; e o sujeito da **manipulação** e da **sanção** — sujeito que, por meio de um fazer crer na dúvida da certeza (persuasão), faz duvidar, convocando o fazer interpretativo do enunciatário de uma manipulação eficaz, porque aceita.

Focaremos, agora, alguns dos mecanismos responsáveis pela produção dos sentidos “dúvida”, “incerteza”, “hesitação”, o “botar em xeque”, em contos escolhidos dentre a vasta obra do gênero do escritor, assim como, ao longo das análises, pontuaremos os traços caracterizadores do tipo específico de acordo que subjaz à obra de Machado — o contrato semiótico.

* * *

CAPÍTULO 3

Construção do que se diz e do modo como se diz

3.1 Ambigüidade pontual e ambigüidade durativa — modos de ser da ironia

“Miss Dollar”¹⁴ (1870)

Em “Miss Dollar”, por exemplo, o narrador de Machado, assumindo a poiese como jogo, declara uma das estratégias de construção da narrativa romântica — a conveniência de o leitor ficar sem saber, por um longo tempo, quem seria a personagem principal (a chamada *ficelle*¹⁵: um recurso característico dessa estética e que aparece disforizado em “A Chinela Turca”: “... o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desgrenhado...” —, para logo depois descartá-la em favor de uma urgência em “adiantar a ação”, e não ficar “enchendo o papel” com longas digressões. Faz isso por meio de duas embreagens enuncivas: neutraliza um “tu”, que passa a valer por um “ele” (“era conveniente que o **leitor**”) e também um enunciador em narrador (“seria o **autor** obrigado...”, usa um “ele”, em lugar do “eu”), níveis diferenciados da enunciação. Vejamos a seguinte passagem:

Era conveniente ao romance que o **leitor** ficasse muito tempo sem saber quem era *Miss Dollar*. Mas por outro lado, sem a apresentação de *Miss Dollar*, seria o **autor** obrigado a longas digressões, **que encheriam o papel sem adiantar a ação**. (p. 27, grifos nossos em negrito)

Como as embreagens são enuncivas, tem-se a impressão de que o primeiro nível da enunciação, aí, está totalmente ausente, ou não realizado. É um jeito bem machadiano, veremos, de encobrir o enunciador, que acaba se fazendo presente no texto, hábil e quase

¹⁴ Os contos aqui trabalhados, assim como todos os excertos da obra do escritor, foram retirados de MACHADO DE ASSIS, *Obra Completa*. vols I, II e III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. Portanto, quando citados seus excertos, a referência trará apenas a respectiva página.

¹⁵ *Ficelle*, “fita”, “corda”. O suspense que prende o leitor, para forçá-lo a ler o episódio seguinte (GLEDSON, 1998, p. 223).

imperceptivelmente, por trás da palavra “leitor”, por meio do mecanismo da embreagem: a enunciação instala, sim, um *eu* pela identificação de um *tu*, o leitor, embreagem de terceira pessoa pela segunda, como vimos. Além do efeito de distanciamento, de apagamento do sujeito da enunciação, esse recurso transforma esse “leitor”, sutilmente, em narratário: não é mais aquele que “realmente” lê os contos, mas aquele que será alvo de ironia, de vexação, das armadilhas do enunciador que apenas é entrevistado. É um ator instalado no enunciado do conto — mecanismo muito recorrente em Machado, inclusive em suas crônicas e romances. Outra marca de subjetividade quase impalpável do enunciador e da vexação que endereça ao narratário já instalado, nessas poucas linhas, é o uso do verbo “encher” em “seria o **autor** obrigado a longas digressões, **que encheriam o papel sem adiantar a ação**”. O verbo, praticado nessa enunciação, disforiza “digressões”, tomando-as como objetos, descarnando a palavra de sua lógica discursiva: encher um espaço de cadeiras e encher o papel com longas digressões dá no mesmo, isto é,

digressões = amontoado de palavras desconexas e desnecessárias = prolixidade (a *ficelle*, agora vista em seus constructos).

A enunciação mostra essa disforia em relação à lengalenga romântica (do excesso): o “autor” (ator instalado no enunciado, mas embreado com o enunciador) adverte, ao mesmo tempo, o leitor romântico (igualmente instalado no enunciado como aquele que deveria ficar “muito tempo sem saber quem era *Miss Dollar*”) de que pelo menos esse ingrediente romântico, a *ficelle*, estaria fora do conto. Isso no nível do enunciado, pois, nele, autor e leitor estão instalados como atores. No nível da enunciação pressuposta, o sujeito enunciador — convenientemente mascarado por aquela embreagem e distanciado do enunciado também pelos tempos verbais que nos jogam num tempo do “era” e num igualmente hipotético futuro

do pretérito “seria”, declara ao enunciatário machadiano (o que se inscreve no texto como co-enunciador) sua posição disfórica em relação a esse traço como um valor da estética do romantismo (“que **encheriam** o papel”), colocando-o em xeque e, por contaminação semântica, o próprio romantismo. Esse traço diz respeito à essência do romance de folhetim, cujo

[...] prazer que vem da resposta é protelado e, ao mesmo tempo, artificialmente excitado por um acúmulo de incidentes, cujo único fim é despertar a curiosidade misturada com um vago receio de um desenlace [...] (BOSI, 1979, p. 113)

Olhemos para outro excerto do conto:

Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que *Miss Dollar* é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo à flor do rosto dous grandes olhos azuis e sacudindo ao vento umas longas tranças louras. [...] Uma tal *Miss Dollar* deve ter o poeta Tennyson¹⁶ de cor e ler Lamartine¹⁷ no original; se souber o português deve deliciar-se com a leitura dos sonetos de Camões ou os *Cantos* de Gonçalves Dias [...]

A figura é poética, mas não é a heroína do romance.

Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma *Miss Dollar* totalmente diferente da outra. Desta vez será uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces, formas arredondadas [...] Amiga da boa mesa e do bom copo, esta *Miss Dollar* preferirá um quarto de carneiro a uma página de Longfellow, cousa naturalíssima quando o estômago reclama, e nunca chegará a compreender a poesia do pôr -do-sol.

Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a *Miss Dollar* verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas seria uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas [...] em procura de assunto para escrever um romance [...]

¹⁶ Alfred Tennyson (1809-1892), representante da continuidade do romantismo na Inglaterra.

¹⁷ Alphonse de Lamartine (1790-1865), escritor do romantismo francês.

Mais esperto, que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome de *Miss Dollar* quer dizer simplesmente que a rapariga é rica.

A descoberta seria excelente, se fosse exata [...] não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; *Miss Dollar* é uma cadelinha galga. (p. 27-28)

Nesse trecho, o enunciador encoberto, dissimulado, mascarado por um modo distante de dizer (DISCINI, 2004, p. 161), traz para dentro da narrativa hipotéticos narratários/enunciatários, e vai figurativizando o ator Miss Dollar segundo a expectativa de cada um deles, conforme suas leituras dos traços semânticos nucleares de “*miss*” e “*dólar*”, os produtos possíveis de sua combinação e os valores que cada narratário projeta na construção respectiva das imagens desse ator.

No primeiro parágrafo, assim, identificamos a figurativização do enunciatário do romantismo: o jovem melancólico. “Juventude melancólica” (“... se o leitor é **rapaz** e dado ao **gênio melancólico...**”) é, digamos, uma primeira figura de um *continuum* semântico do parágrafo que tecerá a isotopia do romantismo. A segunda figura é a própria projeção da expectativa romântica para a caracterização de Miss Dollar: “... é uma inglesa pálida, escassa de carnes e de sangue...”. Essa figurativização do ator, o qual permanece em segredo, nos remete a muitos temas caros ao romantismo, como o “mal do século”, cuja gênese, segundo Candido (1997, p. 29), estaria na condição estética de “desconfiança da palavra em face do objeto”: a natureza suprema; daí o

[...] desejo de fuga, tão encontradiço na literatura romântica sob a forma de invocação da morte, ou “lembança de morrer”; há nela uma corrente pessimista, para a qual a própria vida parece o mal. Entre as suas manifestações a mais significativa é a associação do sentimento amoroso à idéia de morte [...]

Assim, Miss Dollar seria a encarnação dessa evasão, a fragilidade doentia que se aproxima do estado de morte, de um lado, e, de outro, o mal que seria a própria vida.

A iteração desses traços semânticos continua com os hábitos de leitura da personagem doentia: Tennyson, Lamartine, Camões e Gonçalves Dias, representantes do romantismo na Inglaterra, França e Brasil (para os dois últimos), respectivamente.

Igualmente, no segundo parágrafo longo do trecho em que ora nos debruçamos, “debreiando”, enunciativamente, num nós, eu/tu/ e o ele — um eu + um não-eu (em “suponhamos”) —, procura cumplicidade daquele co-enunciador, implicando o destinatário num simulacro de conversação (MAINGUENEAU, 2001, p. 19), além de colocá-lo como o núcleo da expectativa no movimento de reiteração de traços que remetem, agora, à estética naturalista, na figurativização da provável heroína, Miss Dollar. Diante da vaguidade e idealização romântica no trato do respectivo ator, desta vez procederá “... à arte da linha grossa que deforma o corpo e o gesto e perfaz a técnica do tipo” (BOSI, 1979, p. 210) (“robusta americana”; “vertendo sangue pelas faces”; “formas arredondadas” e “amiga da boa mesa”), que mostra, metonimicamente, o vigor físico, a dimensão corporal da possível típica norte-americana determinada por seus dados genéticos e pelo seu meio (isto é, por seus hábitos, inclusive os alimentares). Há, também, um favorecimento do homem comum, figurativizado por “amiga da boa mesa e do bom copo” e, como fecho, contrapõe, tendo por recurso outra metonímia, esse parágrafo ao anterior, no nível das isotopias: “preferirá um quarto de carneiro a uma página de Longfellow, coisa naturalíssima quando o estômago reclama”. A personagem preferirá os prazeres sensoriais, desfigurando-se pela gula; ou, antes, optará pelo pragmatismo do fluir da subsistência, às experiências do espírito, ou seja, às do romantismo de um Longfellow.

No terceiro parágrafo, igualmente longo, finaliza-se a expectativa de contorno naturalista-realista, naquilo que é mais um recurso formal que caracteriza a cosmovisão dessa

estética: a extração da verdade positivista na figurativização dos atores, no sentido de determinar as causas de seus comportamentos — o leitor passado da segunda mocidade e que vê diante de si uma velhice sem recursos projetará, por isso mesmo, uma Miss Dollar inglesa e dotada de algumas mil libras esterlinas.

No parágrafo seguinte, o enunciador verte esteticamente o gesto (“... mais esperto, que os outros, **acode** dizendo...”); como se esse “leitor” interrompesse uma conversa, ou fizesse o último lance de uma aposta sobre quem seria essa tal Miss Dollar) e a visão utilitarista que desenha a heroína como brasileira mesmo, cujo nome quereria dizer apenas que era rica.

Curioso reparar que, enquanto no enunciado enunciado vão-se tecendo essas isotopias, o trabalho do enunciador, ou seja, do sujeito da enunciação, será o de estabelecer, por marcas sutis, os valores eufóricos e disfóricos, sugestivos de sua intencionalidade, como também exerce uma aproximação entre enunciador/enunciário, por meio da debreagem que começa o parágrafo em questão (“suponhamos”). O efeito pontual desse mecanismo é a busca dissimulada de adesão àquilo que o enunciador começará a descrever. É como se dissesse: “muito bem, nossa heroína não será romântica; raciocine comigo (“suponhamos”) ... logo, será esta que vou apresentar”. Lembremos no trecho de “Miss Dollar” citado acima os três parágrafos de “Suponhamos” até “a rapariga é rica”:

Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma *Miss Dollar* totalmente diferente da outra. Desta vez será uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces, formas arredondadas [...] Amiga da boa mesa e do bom copo, esta *Miss Dollar* preferirá um quarto de carneiro a uma página de Longfellow, coisa naturalíssima quando o estômago reclama, e nunca chegará a compreender a poesia do pôr-do-sol.

Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a *Miss Dollar* verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas seria uma boa inglesa de cinquenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas [...] em procura de assunto para escrever um romance [...]

Mais esperto, que os outros, acode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome de *Miss Dollar* quer dizer simplesmente que a rapariga é rica. (p. 27-28)

Quando, então, lemos esse excerto e os outros dois parágrafos que se seguem a ele, na “esperança” de que seja essa, enfim, a figurativização do ator Miss Dollar, percebe-se que igualmente não se tratará de um ator figurativizado em moldes da estética realista-naturalista, e o efeito de adesão, construído como incoatividade no começo do parágrafo (em “suponhamos”, quando aproxima enunciador/enunciatário), agora completará seu ciclo de duratividade enunciativa (manifestada na ocorrência de cada um dos semas que remetem à isotopia de tais estéticas) pelo aspecto terminativo desse efeito em discurso: a decepção intensificada pelo desvelamento do ator adivinhado — uma cadelinha galga!

A descoberta seria excelente, se fosse exata [...] não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; *Miss Dollar* é uma cadelinha galga. (p. 28)

Nesse curto início de conto temos que a enunciação, ao mesmo tempo em que vai tecendo valores de expectativa em moldes da estética do romantismo e do realismo-naturalismo, quebra essas mesmas expectativas, lançando o leitor convencional desses tipos de poética num jogo em que só a enunciação conhece as regras. Começa a ser construída a incerteza: sabemos o que a voz não quer fazer, mas... podemos dizer o que vai fazer? O “autor” se ri de nós, ou ri para nós, ridicularizando a personagem-leitor cujos valores se prendem à narrativa romântica, realista ou naturalista? De qualquer forma, a palavra “leitor” conserva seus traços nucleares, como “aquele que lê”, portanto, esse malabarismo, de imediato, faz torcer o possível conforto de quem lê o conto, exige atenção e cuidados redobrados na empreitada, pois, pelo inesperado da definitiva figurativização da “heroína”, essa voz mostra sem dizer que não vai alimentar nem satisfazer às expectativas de um leitor

cuja linguagem está automatizada: criará novas relações entre as palavras, fará associações inesperadas e insólitas entre elas, além de ironizar o contrato veridictório objetivante e, também, o subjetivante, isto é, os enunciadores e enunciatários envolvidos nesses acordos.

A cada linha do conto a enunciação cuida de questionar os valores que fundam ora um contrato ora outro, relativizando o efeito de verossimilhança, quando liberta da previsibilidade o seu próprio fazer, rompendo com as “exigências daquilo que Bakhtin chama verossimilhança externa e que permite compreender a verdade objetivada com pretensão de acabamento e transparência” (DISCINI apud BRAIT, 2006, p. 79) (valores daquelas estéticas em questão). Destinador impertinente, esse sujeito enunciator é o ruído, ou, mais finamente, a voz dissonante no coro das estéticas do século XIX. Coloca-se como um antidestinador entre destinador/destinatário desses acordos. Quando instala o valor maior investigado neste estudo — a dúvida da certeza —, implode avaliações cristalizadas culturalmente, modificando a relação entre os parceiros daqueles contratos.

Se, na verdade, ao produzir e transmitir seu objeto de comunicação, a enunciação, ao mesmo tempo, empreende o “fazer o outro crer” naquilo que diz, um dos valores para o acordo do contrato estabelecido no discurso de Machado é a dúvida da certeza.

Pois bem, o conto vai-se desenrolando. A cadelinha está perdida e seu dono faz saber por anúncio uma recompensa de duzentos mil réis a quem a encontrasse. A partir de então, dissemina-se no texto o valor /poder/, figurativizado pelos duzentos mil réis, elemento que vai retomar, a cada ocorrência, o tema da cobiça, da ambição.

No seguinte trecho, temos o feitio dessa organização abstrata do discurso do conto:

Todas as pessoas que sentiam necessidade urgente de duzentos mil-réis, e tiveram a felicidade de ler aquele anúncio, andaram nesse dia com extremo cuidado nas ruas do Rio de Janeiro, a ver se davam com a fugitiva *Miss Dollar*. Galgo que aparecesse ao longe era perseguido com tenacidade até verificar-se que não era o animal procurado. Mas toda esta caçada dos duzentos mil réis era completamente inútil, visto que, no dia em que

apareceu o anúncio, já *Miss Dollar* estava aboletada na casa de um sujeito morador nos Cajueiros que fazia coleção de cães. (p. 28)

O objeto-valor “dinheiro”, sua busca e seus agentes, os actantes figurativizados eufemisticamente por “**todas as pessoas que sentiam necessidade urgente** de duzentos mil réis”, são reiterados mais adiante na metonímia: “Toda a caçada dos duzentos mil réis...”, que revela a supervalorização do dinheiro. O uso dos “duzentos mil réis” no lugar da “cadelinha galga”, além de reificar o animal perdido, sobrepõe interesses econômicos a qualquer possível desdobramento afetivo causado por seu desaparecimento.

Na passagem que vem a seguir, para marcar a incongruência humana, o efeito de sentido que começa a introduzir no conto o caráter movediço dos princípios da personagem de Mendonça — médico que recolhe a cachorrinha, como muitos outros cães, mas sem saber, num primeiro momento, da recompensa — será produzido apenas por uma metáfora, que reverberará no restante do texto como uma contra-voz. Por causa desse efeito, lê-se tudo o mais pelo menos com desconfiança, se não, com ironia.

Quais as razões que induziriam o Mendonça a fazer coleção de cães, é cousa que ninguém podia dizer; uns queriam que fosse simplesmente paixão por esse símbolo da fidelidade ou do servilismo; outros pensavam antes que, cheio de profundo desgosto pelos homens, Mendonça achou que era de boa guerra adorar os cães.

Fossem quais fossem as razões, o certo é que ninguém possuía mais bonita e variada coleção do que ele. Tinha-os de todas as raças, tamanhos e cores. Cuidava deles como se fossem seus filhos; se algum lhe morria ficava melancólico. Quase se pode dizer que, no espírito de Mendonça, o cão pesava tanto como o amor, segundo uma expressão célebre: tirai do mundo o cão, e o mundo será um ermo.

O leitor superficial conclui daqui que o nosso Mendonça era um homem excêntrico. Não era. Mendonça era um homem como os outros; gostava de cães como outros gostam de flores. Os cães eram as suas rosas e violetas; cultivava-os com o mesmíssimo esmero. De flores gostava também; mas gostava delas nas plantas em que nasciam: cortar um jasmim ou prender um canário parecia-lhe idêntico atentado. (p. 28-29)

Nesse trecho, o narrador compara “cães”, ator que possui “animado” como um de seus classemas, a algo passível de ser colecionado, portanto, possuidor do classema “inanimado”. Essa metáfora que aproxima classemas contrários coisifica, mais uma vez, aqueles animais, colocando, nessa ocorrência, todas as ações e sentimentos benevolentes de Mendonça como alvo de desconfiança, de insinceridade.

A imprecisão dos porquês da prática de Mendonça, no nível do enunciado enunciado (“... quais as razões que induziriam o Mendonça a fazer coleção de cães, é coisa que ninguém podia dizer...”) — que podia ter como sentido a conjunção à fidelidade e ao servilismo do animal; ou por um profundo desencanto em relação aos homens — também contribui para a construção da ambigüidade que está na base da lógica da figurativização dos atores machadianos, a da valência da mistura, da convivência de opostos que os faz complexos e que explica suas oscilações de caráter, de princípios, de posições que, diante de interesses pessoais, e dependendo das circunstâncias, “duram o que duram os sonhos: o espaço de uma noite”.

No dia seguinte, lendo os jornais, viu o anúncio transcrito acima, prometendo duzentos mil-réis a quem entregasse a cadelinha fugitiva. A sua paixão pelos cães deu-lhe a medida da dor que devia sofrer o dono ou dona de *Miss Dollar*, visto que chegava a oferecer duzentos mil-réis de gratificação a quem apresentasse a galga. Conseqüentemente resolveu restituí-la, com bastante mágoa do coração. (p.29)

Nesta altura, a ambição de Mendonça se não está totalmente configurada, por causa mesmo do tom irônico dessas e de tantas outras passagens, já se constitui como algo muito provável (“... a sua paixão pelos cães deu-lhe a medida da dor que devia sofrer o dono...” ou “... resolveu restituí-la, com bastante mágoa no coração...”). Aqui a incerteza é construída na figurativização da personagem Mendonça; diferentemente daquela do começo do conto, que é construída pela enunciação que se colocava em posição polêmica em relação ao enunciado,

numa maneira especial de construir o enunciado. Diferencia-se também daquela cujo efeito resulta de relações semânticas, da metáfora e da metonímia abordadas anteriormente.

Dando continuidade a essa figurativização da personagem, que oscila entre as valências (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 15) de atração (identificação) e afastamento (não-identificação) em relação aos valores ligados ao tema da ambição, o texto segue explorando a tessitura dessa instabilidade: ao devolver a cachorrinha, vendo-a subir rapidamente a escada dela tão conhecida, curiosamente Mendonça se dispõe a descer, julgando cumprida a sua tarefa, e ensaia sair do local sem a recompensa, quando um moleque diz a ele para subir e se acomodar na sala. Esse vacilar não é explicado no conto, e ficamos a pensar nos motivos que a personagem teria para abrir mão, ou até mesmo esquecer, da recompensa. Bem, para um leitor de Machado, isso acaba sendo comum e só se explica pelo fato de que em suas obras é a mão arbitrária da enunciação que importa; é o enunciador, também como simulacro, que, mesmo implicitamente, acaba impondo como condição de leitura o desvendamento de seu fazer e não propriamente os nexos do enunciado, como o enredo, os seus fatos, etc. Ademais, as personagens de Machado não são regidas pela lógica da causalidade, mas sim por uma concessividade em que tudo cabe, tudo pode, no âmbito da coerência interna do texto.

O conto segue seu curso e a isotopia da incerteza recebe mais uma iteração: desta vez a enunciação aproveita de um costume mesquinho próprio de algumas famílias ricas e expõe Mendonça a uma espécie de prova, para logo depois se desfazer de tudo que disse:

Na sala não havia ninguém. Algumas pessoas, que têm salas elegantemente dispostas, costumam deixar tempo de serem estas admiradas pelas visitas, antes de as virem cumprimentar. É possível que esse fosse o costume dos donos daquela casa, mas desta vez não se cuidou em semelhante cousa, porque mal o médico entrou pela porta do corredor surgiu de outra interior uma velha com *Miss Dollar* nos braços e a alegria no rosto. (p. 30)

Em seguida, Mendonça é apresentado à viúva Margarida, proprietária de Miss Dollar. Agora são os sentimentos ambíguos de Mendonça os convocados pela voz que tece o rendilhado hesitante da dúvida em relação àquela personagem; e mais: deixa com o narratário-leitor a responsabilidade de julgar “esta singularidade de Mendonça”:

[...] Mas a grande distinção daquele rosto, aquilo que mais prendia os olhos, eram os olhos; imaginem duas **esmeraldas** nadando em leite.

Mendonça nunca vira olhos verdes em toda sua vida [...] até então os tais olhos eram para ele a mesma coisa que a fênix dos antigos. Um dia, conversando com uns amigos a propósito disto, afirmava que se alguma vez encontrasse um par de olhos verdes fugiria deles com terror.

— Por quê? Perguntou-lhe um dos circunstantes admirado.

— A cor verde é a cor do mar, respondeu Mendonça; evito as tempestades de um; evitarei as tempestades dos outros. (p. 30-31, grifo nosso)

Nessa passagem, a enunciação, além de introduzir o arranjo da nova configuração abstrata do conto — do amor irrealizável, tão pertinente aos paradigmas românticos —, reitera, pela metáfora “duas esmeraldas nadando em leite”, finalmente, o tema da ambição no novo arranjo instalado: duas preciosidades num leito de fartura! A isotopia da cobiça permanece no conto de um modo justaposto ao do amor quase impossível. Essa justaposição alimenta, por sua vez, a dúvida sobre as intenções de Mendonça, agora em relação à viúva.

E o que dizer do movimento seguinte? Mendonça cai de amores pelas “esmeraldas”, das quais ele afirmou que fugiria, se encontrasse um par, como o faria se desse de cara com uma fênix! Também nesse gesto ressoam traços semânticos daquele que motivou a devolução da cachorra: é igualmente abrupto, duvidoso.

Daqui para frente, o arranjo abstrato do conto que efetivamente se mostrará não será mais o percurso temático da cobiça. De fato, o objeto-valor que se coloca como desejado — amor, prazer — está figurativizado no ator Margarida. Entretanto, a reiteração do tema da

ambição sutilmente dá sinais na nova isotopia instalada no texto. Primeiro, reiteram-se traços de riqueza da família que acolhe Mendonça como o bom amigo que restituíra à dona o bicho perdido. Em seguida, são as preciosidades de Margarida, suas “esmeraldas”, que iteram tal tema, e, finalmente, no desdém que a viúva dispensa a outros pretendentes, há excertos que aproximam ambas as isotopias, por meio da ressonância do tema primeiro do conto, aparentemente afastado com o retorno de Miss Dollar ao lar:

— Não querias casar com ela? [disse Andrade, amigo de Mendonça]

— Sem dúvida, se fosse possível, respondeu Mendonça.

— Pois era justamente o que os outros queriam; casar-te-ias e entrarias na mansa posse dos bens que lhe couberam em partilha e que sobem a muito mais de cem contos. Meu rico, se falo em pretendentes não é por te ofender, porque um dos quatro pretendentes despedidos fui eu.

— Tu?

— É verdade; mas descansa, não fui o primeiro, nem ao menos o último. (p. 38)

[...]

— O *diário* [de Margarida] explica isso mesmo; eu lhe digo. Margarida foi infeliz no casamento; o marido teve unicamente em vista gozar da riqueza dela; Margarida adquiriu a certeza de que nunca será amada por si, mas pelos cabedais que possui; atribui o seu amor [de Mendonça] à cobiça. (p. 42-43)

Configura-se, assim, uma leitura possível do conto e que estaria estruturada na metáfora que aproxima como símiles o “caso Miss Dollar” e o da “viúva Margarida”, inclusive pelas dúvidas que a enunciação vai tecendo sobre as verdadeiras intenções de Mendonça. Ficamos sabendo no final da história que de médico bem arranjado, depois de se casar com Margarida, “meteu-se na diplomacia e promete ser um dos luzeiros da nossa representação internacional”: era isso a que ele almejava? Não seria uma ambição discreta demais diante do sugerido, nas entrelinhas, durante o conto todo? “Enfim, coisas...”, para usar uma frase do próprio Machado.

Ao identificar esse princípio organizador, essa metáfora que aproxima um “caso” do outro, podemos inclusive reler as primeiras manobras do início do conto, identificando ali uma outra isotopia. Toda provocação do enunciador dirigida ao enunciatário/narratário e que termina com a frustração deste último aparece como uma compreensão sobre a própria fatura lingüística do conto: faz lembrar os níveis de invariância crescente do sentido, isto é, diferentes elementos do nível de superfície (atores como a inglesa literata, a brasileira rica, a cachorra galga ou Margarida) podem significar a mesma coisa num nível mais profundo¹⁸.

Se nos perguntássemos acerca de como o enunciador/destinador desse contrato semiótico, que funda a maioria da obra machadiana, produz o efeito de revelar-se como construção lingüística, como semiose, e o de desvelar o seu fazer como semiótico, essa passagem serviria não só como resposta, mas, sobretudo, como “achado” dessa realização, “... achados desses semioticistas *avant la lettre* que são os artistas modernos, cuja produção tem como linha dominante a desmontagem do signo, da palavra, na ânsia de revelar o infra-sistema da palavra, do objeto, do texto...” (SILVA, 1996, p. 11).

Assim, o fazer da enunciação será passível de identificação e descrição ou pelas pistas deixadas no enunciado (implícitas, quando da debreagem enunciativa), ou virá assumido pela primeira pessoa (no caso, a debreagem enunciativa, marcada explicitamente como primeira pessoa). Os efeitos de sentido produzidos pelas escolhas no sistema enunciativo (sobretudo porque a toda escolha subjaz a posição desprezada, *in absentia*) não só orientarão a apreensão das significações e a dos valores, como também constituirão a matéria-prima de Machado, porque é a própria construção lingüística subjacente à projeção dos níveis da enunciação com suas debreagens actanciais e espaço-temporais e os respectivos revestimentos semânticos que estará no centro do alvo escolhido por essa estética específica e que no discurso do escritor

¹⁸ Essa idéia está contida nas proposições de Greimas e diz respeito ao percurso gerativo do sentido, em que cada elemento, ou categoria, de um de seus três patamares – o fundamental, o narrativo e o discursivo –, daquele primeiro para o segundo nível e deste, ao terceiro, sofre, como invariante num patamar, uma complexificação no seguinte.

rendilha a dúvida. Uma teia na qual o autor-tecelão, fiando sua armadilha, vai deixando indeléveis digitais: a ironia, a dissimulação, ambigüidades e, em muitas passagens, a própria suspensão de sentido (como, por exemplo, incoerências marcadas por desvios de percursos narrativos, figurativos ou mesmo temáticos).

Mas... procuremos identificar de que modos, nessa teia, a dúvida é amealhada no conto analisado.

Percebe-se que em “Miss Dollar”, logo nas primeiras linhas, a enunciação apresenta valores possivelmente esperados, segundo os contratos objetivante e subjetivante, ou mesmo segundo valores cristalizados pelas próprias coerções culturais (por exemplo, os traços nucleares das palavras “*miss*” e “*dólar*”), para, quase ao mesmo tempo, negá-los. Produz um fazer/desfazer (asserção/negação): o fazer do sujeito da enunciação constrói um simulacro do campo de relação intersubjetiva de algum contrato, por exemplo, o do senso comum, que se dá entre um destinador/sociedade e um hipotético destinatário. Assim, procede a uma meta-simulação, quando acena a possibilidade de ele, enunciador, também compartilhar desse contrato, uma vez que tece, um a um, os valores envolvidos no jogo. Mas, assim que o objeto estiver suficientemente construído tal e qual o esperado, segundo os valores do contrato, o sujeito enunciador não vacila em, delicadamente, implodi-lo (lembramos que esse objeto pode ser a figurativização de uma *persona*, como o ator Mendonça, por exemplo; um gesto dado como virtude — em “A causa secreta” o interesse de Fortunato pelos lances dolorosos da vida é interpretado por Garcia, o médico seu amigo, como generosidade no “tratamento” do outro que sofre; ou um percurso temático sem surpresas, no início, pelo menos: o suplício do advogado Duarte diante da inarredável leitura do drama romântico escrito pelo imensamente enfadonho major, de “A Chinela Turca”, cujo desdobramento é absolutamente inesperado).

Num curto início do conto, rupturas, isto é, implosões — microfissuras em isotopias que podem ser chamadas “moleculares” (na ordem de entrada: a isotopia do romantismo; do

naturalismo-realismo ou da realização utilitária dos semas “*miss*” e “*dólar*”) — são impactos cravados nos percursos figurativos de um e outro tema, como em “A figura é poética, mas não é a da heroína do romance”; ou em “a descoberta seria excelente, se fosse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas...” que engendram a quebra das expectativas regidas pelos contratos implicados. É de se notar que tais isotopias moleculares fazem parte, no caso, de um outro percurso maior de iteratividade sêmica, aquele da figurativização da heroína, e por isso mesmo sofrem ruptura pela decepção de ela não ser aquilo que se espera.

Um segundo mecanismo diz respeito ainda às construções isotópicas. Vimos que por metonímias e metáforas a isotopia da ambição mostra cada vez mais seu feitio (os duzentos mil réis). É por causa desse ambiente abstrato instalado no conto que a insinceridade de Mendonça começa a se esboçar como possível. Também a figurativização da personagem Mendonça sofrerá os fluxos e influxos, explicitados pelas atitudes que ora apontarão sinceridade ora cinismo¹⁹. Um último mecanismo seria a já mencionada justaposição dessas isotopias.

Finalmente, sabemos que no conto as estéticas literárias do romantismo e do realismo-naturalismo, a ambição, e tantos outros temas são questionados, sem que para isso a voz lance mão de qualquer dogma, apenas vai obedecendo a sua intencionalidade, implícita no novo contrato que a enunciação de Machado propõe: a dúvida da certeza, o questionamento de tudo que se pretende inquestionável, imutável, eterno e verdadeiro.

Diríamos que o simulacro existencial ou o modo de presença do sujeito da enunciação em Machado é o daquele que duvida, e se a junção é, enquanto tal, uma primeira modalização, pode-se inferir que esse sujeito se define pela disjunção com a certeza: crê que as coisas possam ser de um outro modo que não aquele como se apresentam — caracteriza-se por um crer não ser. Entretanto, é preciso lembrar o que Curtius (1941 *apud* MIGUEL-

¹⁹ Cinismo, aqui, é usado em sua acepção mais comum, ou seja, impudência.

PEREIRA,1973, p.106) pondera sobre a dúvida (ou a relatividade das verdades), para que não nos escape a qualidade desse duvidar:

[...] *Todo es relativo* se interpreta como equivalente a *nada importa*. Si queremos comprender a Proust, tenemos que alejarnos de ese modo de pensar. Porque lo cierto es precisamente lo contrario: que *todo sea relativo* significa que *todo tiene importancia*, que toda perspectiva se halla justificada [...]

Parece que o que veste Proust cobre sob medida o corpo flexível do sujeito da enunciação em Machado, um corpo movido pela dúvida e que não se fixa em uma posição, se faz ágil, fugidio, de maneira a descobrir as fragilidades do dever ser e do dever não ser.

“Teoria do Medalhão” (1881)

Sobre esse “fazer” enunciativo, em “Teoria do Medalhão”, diferentemente do conto já visto, o enunciador forja um total apagamento, reportando a enunciação ora a uma personagem ora a outra, simulando um diálogo, uma relação de comunicação entre pai e filho, em que o pai manifesta sua expectativa em relação ao futuro profissional do filho, no dia em que este completa sua maturidade: qualquer que seja a carreira escolhida, há de ser ilustre, grande ou “pelo menos notável” — “... que te levantes acima da obscuridade comum...”. Quanto mais idêntico ao outro ele for, quanto mais obedecer ao sistema de valores comuns da sociedade, às regras das aparências, quanto mais habilidade em responder coerentemente ao plano axiológico desse poder preestabelecido que dita e julga o que é certo e errado, tanto maior a notoriedade, o *status* e a aceitação. Aqui o que diferenciaria o homem seria exatamente a aparência construída na identidade, na adequação, na conformidade, na

reprodução, na cópia; é o que reza o pai ao filho, como o portador da ideologia no enunciado. Portanto, é um paradoxo que rege o nexos desse discurso.

Estrategicamente apagado do enunciado, pois não há marcas evidentes como comentários, adjetivações ou interpretações, muito menos um eu explicitado lingüisticamente, e por debreagens internas que constroem o diálogo (discurso direto), o enunciatador, por um lado, se distancia daquilo que é dito e, por outro, produz um forte efeito de verdade: eis aqui “palavra por palavra” o diálogo como “verdadeiramente” ocorreu. Assim se explica a rasgada liberdade, ou seja, a ausência de hesitação ou drama de consciência, de cuidado ou zelo, na defesa dos mais disparatados princípios com que o pai vai ensinar ao filho o “nobre ofício” da aparência, de Medalhão — uma profissão ou atividade que, ligada a toda carreira, teria como fim último a notoriedade, atingida nunca por meio de idéias ou pela originalidade, e sim pela reprodução e adequação a modelos aceitos pelo um senso comum, pelo culto à mediocridade, à bajulação e à vulgaridade. Como vemos, por exemplo, em

[...] A vida, Janjão, é uma enorme loteria; os prêmios são poucos, os malogrados inúmeros, e com os suspiros de uma geração é que se amassam as esperanças de outra. Isto é a vida; não há planger, nem imprecisar, mas aceitar as cousas integralmente, com seus ônus e percalços, glórias e desdouros, e ir por diante. (p. 288-289)

É a reprodução dos valores do homem mediano numa receita infalível de aceitação que, veiculada e imposta pelo seu principal vetor — a figura patriarcal —, revela a impossibilidade de o homem viver ou se afirmar como indivíduo por suas próprias forças ou escolhas, aquele que para ser coroado tem de passar a viver nos outros (HOLANDA, 2001, p. 147); noções presentes principalmente em: “Mas qualquer que seja a profissão de tua escolha, **o meu desejo** é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável, que te levantes acima da obscuridade comum”; ou em “... além das esperanças **que deposito em ti...**”. A adequação às convenções impõe o dever ao querer, ou o querer e o saber devem apontar à conformação.

Com o uso do discurso direto, a enunciação exime-se de toda responsabilidade sobre o que é dito, depositando-a naqueles que se citam nesse simulacro de enunciação. O mesmo efeito conseguido em *Memórias póstumas*, mas por mecanismos diferenciados: “debreia” no romance um eu, no aqui, porém num tempo que é totalmente recriado pela lógica absurda de ele já estar morto, o que o torna absolutamente livre e onisciente para ser aquilo que for ou dizer aquilo que quiser, que bem entender. Em *Memórias*, é o tempo subvertido que dará o tom semântico e o modo de presença da personagem sem escrúpulos, sem compromissos. A essa liberdade, em “Teoria do Medalhão”, liga-se a construção do objeto-alvo do ator “pai” na arquitetura axiológica que o sustenta, projetando-o, na manifestação discursiva, como algo absurdo, distorcido, megalomaniaco; como algo, sobretudo, inexecutável.

Cabem aqui algumas observações de Beth Brait (1996, p. 54):

Olbrechts-Tyteca recupera a questão do exagero, do conselho irônico, da resposta irônica, a fim de introduzir a analogia

[...] como um mecanismo lingüístico-discursivo utilizado para evidenciar o ridículo de um comportamento, por exemplo, sem fazer referência direta ao problema [...] o rodeio irônico, por assim dizer, patenteia as incompatibilidades, dimensionando a ironia como um posicionamento, fazendo funcionar a argumentação indireta como maneira de informar [...]

Portanto, é por meio das relações semânticas entre as figuras na construção do discurso compartilhado por essas vozes delegadas (pai e filho) e também pela escolha dos temas, isto é, pelo enunciado enunciado e pelas debreagens (actanciais e espaço-temporais) utilizadas, que identificaremos, ao longo da análise do conto, o antidiscurso irônico — ou seja, aquele discurso que, pressuposto e implícito (o do sujeito enunciator), se revelará como o avesso desse discurso explicitado: a contra-argumentação indireta do destinador/enunciador forjada pela relação polêmica entre enunciação e enunciado, antífrase que estrutura a

organização desse conto cujo efeito será a dissimulação, isto é, a dúvida em relação aos valores defendidos no enunciado.

Logo de início, um ingrediente hiperbólico vai imprimir à narrativa uma leitura do exagero, começo de um longo caminho em direção à crescente ridicularização do discurso desse zeloso pai:

[...] Há infinitas carreiras diante de ti. Vinte e um anos, meu rapaz, formam apenas a primeira sílaba do nosso destino. Os mesmos **Pitt**²⁰ e **Napoleão**, apesar de precoces, não foram tudo aos vinte e um anos. Mas, qualquer que seja a profissão da tua escolha, o meu desejo é que te faças grande e ilustre, ou pelo menos notável [...] (p. 288)

O enunciador não tenta fazer o enunciatário aceitar como verdade aquilo que diz, mas sim sinaliza a ele a sua “não sinceridade”: retirando-se de cena e construindo um efeito de alta objetividade e realidade (aquilo que é dito é de total responsabilidade das personagens e a cena se passa diante de você!), mostra que se afasta também dos valores veiculados e defendidos por esse que, no enunciado, cumpre a função de destinador/manipulador, cujo ator, na passagem que se segue, invoca algo absurdo, inatingível, uma vez que prega a necessidade de o candidato à função ter de se desfazer de toda e qualquer emanção do espírito para conseguir a compostura adequada a tal colocação: a sobreposição “total” da aparência à essência; uma pedagogia do comportamento corporal dado como algo consumado no próprio corpo, o qual obedeceria apenas às convenções, o reconhecido como eufórico, adequado, o certo, o conveniente.

[...] Ouve-me bem, meu querido filho, ouve-me e entende. És moço, tens naturalmente o ardor, a exuberância, os improvisos da idade; não os rejeites, mas modera-os de modo que aos quarenta e cinco anos possas entrar francamente no regímen do aprumo e do compasso. O sábio que disse: “a gravidade é um mistério do corpo”, definiu a compostura

²⁰ “William Pitt, o jovem (1759-1806): assumiu o cargo de primeiro-ministro britânico em 1783, com 24 anos”. Nota retirada de Gledson (1998, p. 328).

do medalhão. Não confundas essa gravidade com aquela outra que, embora resida no aspecto, é um puro reflexo ou emanção do espírito; essa é do corpo, tão-somente do corpo, um sinal da natureza ou um jeito da vida [...] (p. 289-290)

E continua...

— Venhamos ao principal. Uma vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houeres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter absolutamente; cousa que entenderás bem, imaginando, por exemplo, um ator defraudado do uso de um braço. Ele pode, por um milagre de artifício, dissimular o defeito aos olhos da platéia; mas era muito melhor dispor dos dous. O mesmo se dá com as idéias; pode-se, com violência, abafá-las, escondê-las até à morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida [...] (p. 290)

A analogia hiperbólica e de extremo mau gosto contida no último excerto acima citado segue na linha da construção de um ponto de vista absurdo: abrir mão de “absolutamente” todas as idéias próprias é tão necessário ao Medalhão quanto os dois braços ao ator, porque mais fácil não tê-las do que dissimulá-las.

Ocorrências de disjunções sêmicas como “Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da **perfeita inópia mental**, conveniente ao uso deste **nobre ofício**”, que qualifica a extrema pobreza mental com um adjetivo elevado (“perfeita”) para definir o ofício da vulgaridade como nobre; e também “Eis aí um sintoma **eloqüente**”, para qualificar o tema da futilidade, reforçam o absurdo, o hiperbólico e irônico objeto que se vai construindo: o reconhecimento, a notoriedade a todo custo, nem que seja necessário, por exemplo, “lançar mão de um regime debilitante” como “ler compêndios de retórica, ouvir certos discursos”, praticar jogos, não aqueles que descansam muito o cérebro, ir às livrarias só para ser visto e para comentar as fofocas da semana, etc. Enormidades como a metáfora que iguala o sucesso na profissão de Medalhão à entrada na “terra prometida” ou ainda aquela que compara a recompensa a tal sucesso à queda das muralhas de Jericó, mais ao final, além de aproximar o discurso do conto ao religioso (coloca o ofício como religião, ou ridiculariza,

desrespeitosamente, o discurso religioso?) mostra que o traço hiperbólico que vai acentuando-se ao longo do conto expande num sem-limites o desenho de tal objeto.

Deixaremos muito por dizer sobre esse conto em favor dos objetivos deste estudo. O que nos interessa nele é a ironia como princípio estruturador e seu efeito de sentido em direção à dúvida. Considerando que há dois níveis de enunciação, o do enunciador/enunciatário e o do interlocutor/interlocutário, podem-se determinar igualmente dois níveis de manipulação: um, cujo destinador tem como ator o pai e destinatário, o filho, terceiro nível enunciativo, no qual devemos ler o dito como verdade, e o nível que tem como destinador o autor implícito e o correspondente destinatário: o leitor implícito, primeiro nível, cujo contrato determina uma leitura contrária àquela do terceiro nível. Neste último contrato a verdade seria o não-discurso. Contudo, como este não é explícito, a sua verdade é a incerteza do discurso minuciosamente explicitado por interlocutor/interlocutário. Poderíamos, inclusive, considerar, nos passos de Bakhtin (VOLOCHINOV, 2004, p. 169), que

[...] praticamente cada palavra dessa narrativa pertence *simultaneamente*, do ponto de vista da sua expressividade, da sua tonalidade emocional, do seu relevo na frase, a dois contextos *que se entrecruzam, a dois discursos*: o discurso do autor-narrador [que chamaríamos aqui de sujeito da enunciação machadiano] (irônico, gozador) e o da personagem [aqui principalmente o ator “pai”, fulcro ideológico do enunciado] (que não tem nada de irônico)
[...]

A luta de entoações, o confronto desses dois pontos de vista, dois discursos, está, precisamente, na disputa no âmbito da foria e que determina as valências tanto do ator da instância da enunciação (o autor implícito) como do enunciado em relação aos valores dos valores expressos no discurso citado.

Por isso, bem sinteticamente, o que há em “Teoria do Medalhão” é uma inversão semântica dos valores eufóricos, investidos no objeto aparência — valência do ator do

enunciado —, em valores disfóricos — valência do sujeito enunciador de Machado. Entretanto, porque não há uma descrição explícita e pontual, como já dissemos, desse contradiscurso, é na argumentação indireta, feita pela ridicularização, tecida por hipérboles e paradoxos, do discurso reproduzido pelo pai e que pode também estar implícito no exercício de qualquer profissão (“podes entrar no parlamento, na magistratura, na imprensa, na lavoura, na indústria, no comércio, nas letras ou nas artes”), que lemos um posicionamento contrário. Inspirados por Bakhtin, diríamos que é por marcas sutis, sutil já que mostra sem dizer, que esse outro centro discursivo sobe à arena do confronto dessas vozes discordantes.

É esse tipo de figura, a ironia, que instaura, aqui, a plurivocidade dos discursos — o confronto entre eles —, mesmo que o antidiscurso não se mostre como categórico, não se afirme positivamente, mas sim pela relação de contradição ao discurso do pai, até porque a ironia, segundo Aubé (apud BRAIT, 1996, p. 22), “é arma de polêmica e não edificação e construção dogmática”: se ela não se efetivar, produzirá, pelo menos, risos pela possível convivência.

Mais dois mecanismos que chamam a atenção no texto de “Teoria do Medalhão” são o da interdiscursividade e o da intertextualidade. No final do conto, quando o pai trata do humor acerca do “nobre ofício” diz:

[...] Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc., etc.

— Também ao riso?

— Como ao riso?

— Ficar sério, muito sério...

— Conforme. Tens um gênio folgazão, prazenteiro, não hás de sofreá-lo nem eliminá-lo; podes brincar e rir alguma vez. Medalhão não quer dizer melancólico.

[...]

— Somente não deves empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados. (p. 294)

A interdiscursividade²¹ (Machado “cita” a ironia quando a utiliza como estrutura interna do conto e faz uma alusão, em seguida, textualmente, no final, de quais fontes da tradição ele se serve, ou com as quais ele dialoga) presente no diálogo que Machado estabelece entre a ironia que estrutura o conto, como construção de um mecanismo de efeito de sentido da enunciação, e os textos de Luciano, Swift e Voltaire, numa metonímia que traz para dentro do conto obras clássicas do humor irônico²², garante ainda uma derradeira chance de o enunciatário não se fazer matéria de chiste pela convivência: desvenda-lhe, elegantemente (considerando que ele possa “distrair-se” e não perceber o tom corrosivo), uma das leituras fortemente presente no texto e que tem como foco a voz que “declara” seu antidiscurso.

Outro mecanismo que, além de reafirmar a linguagem como elemento mediador entre homem e mundo, muito recorrente na obra de Machado, colabora para a construção desse objeto ridículo e absurdo, é o da metáfora lingüística (FIORIN, 2003b, p. 150), que, nesse conto, figurativiza o triunfante Medalhão:

Começa nesse dia a tua fase de ornamento indispensável, de figura obrigatória, de rótulo. Acabou-se a necessidade de farejar ocasiões, comissões, irmandades; elas virão ter contigo, com o seu ar pesadão e cru de substantivos desadjetivados, e tu serás o adjetivo dessas orações opacas, o *odorífero* das flores, o *anilado* dos céus, o *prestimoso* dos cidadãos [...]. E ser isso é o principal, porque o adjetivo é a alma do idioma, a sua porção idealista e metafísica. O substantivo é a realidade nua e crua, é o naturalismo do vocabulário. (p. 293)

Para fechar as considerações, no final do conto, a alusão à obra *O príncipe*, feita pelo pai, funcionaria igualmente como um reforço a uma leitura hiperbólica, além de justificar todo o pragmatismo empreendido na conquista do papel de verdadeiro Medalhão: estariam

²¹ A acepção aqui é a da interdiscursividade constitutiva, que, segundo Fiorin (apud: BARROS; FIORIN (Org.), 2003, p. 35), “é inerente à constituição do discurso” (Essa acepção segue a idéia de que a obra literária não é uma “espécie de ilha, a expressão absoluta de uma consciência”, mas sim o produto do trabalho sobre outros textos. Seguindo essa noção, lembremos as formas de citação, por exemplo (MAINGUENEAU, 2001. p. 103).

²² “... ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta” (FIORIN apud: BARROS; FIORIN (Org.), 2003, p. 35).

justificados passos inescrupulosos se dirigidos a um “digno” fim; além de promover com ela, “guardadas as proporções”, uma comparação entre ele e Machiavelli.

Em “Teoria do Medalhão” também a antífrase é o mecanismo de fatura da dúvida. Entretanto, longe de ser realizada como, por exemplo, em “Miss Dollar”, pelas ocorrências pontuais de um fazer/desfazer (ora rompendo o *continuum* semântico da construção de um tema, ora desestabilizando a figurativização dos atores, mostrando seus fluxos e influxos em relação a determinados valores, ora sobrepondo e aproximando isotopias aparentemente distantes) aqui ela é o próprio princípio estruturador do conto, fundamento da figura da ironia. O percurso da dúvida neste conto se faz, a um tempo, pela contra-voz que se afirma na própria construção do ponto de vista absurdo, inviável. Num *crescendo*, os valores defendidos pelo centro discursivo atorializado pelo pai vão sendo construídos nesse discurso direto, ao mesmo tempo em que são implodidos pelo sujeito enunciador que, no modo do segredo, vai pintando-os com cores cada vez mais fortes, chamativas, como exageros, absurdos, ridículos ou ainda inexequíveis (pelo próprio caráter paradoxal da profissão de Medalhão: segundo o portador da ideologia do enunciado enunciado do conto, o que traria destaque, notoriedade — objetos que devem ser desejados, almejados e atingidos —, à pessoa seria exatamente a aparência construída na identidade, na cópia, na reprodução, isto é, na euforização dos valores do senso comum, aceitação do seu sistema de interdições — dever não fazer — e prescrições — dever fazer). Enfim, esse autor implícito questiona valores, coloca-os em dúvida, sem afirmar ou contrapor-lhes qualquer outro valor que não seja o moto: “Lembra-te de duvidar”²³.

* * *

²³ Expressão do contista Prosper Mérimée (1803-70), muito citado por Machado (GLEDSON, 1998, p. 39).

3.2 A narrativa dentro da narrativa: um mecanismo em duas versões

“A Chinela Turca” (1875)

O conto narra a visita do major Lopo Alves — "um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo" —, ao bacharel Duarte. O major, portando um rolo de papel de visível encorpadura debaixo do braço, com a intenção de que o advogado lesse o seu novo drama romântico, chega naquela noite, passadas nove horas, abalando os planos de Duarte de se encontrar com sua amada.

Como o bacharel estivesse de saída para ver Cecília, empreendeu os mais vãos rodeios na tentativa de fugir ao “castigo”. Entretanto, seria impossível despedir o major ou tratá-lo com frieza: era velho amigo de seu finado pai, também militar. Além disso, e sobretudo, o major, como parente da potencial esposa de Duarte, “em caso de necessidade”, seria um “voto seguro”! Então, subjugado, mergulha "o corpo e o desespero numa vasta poltrona de marroquim" e acede à empreitada "resoluto a não dizer palavra para ir mais depressa ao termo".

Começaremos a sondagem do conto por essa primeira parte. Como nas demais, o ponto de partida desta análise será o exame do sistema enunciativo. O procedimento se justifica na medida em que na prosa breve de Machado a enunciação estará sempre muito presente em todas as opções que faz quando projeta as instâncias actancial, espacial ou temporal no discurso. Por isso mesmo, esse é um cuidado que se impõe pela demanda da própria prosa machadiana, em que a voz do autor implícito, o modo de ele dizer, o seu não dizer, o delegar de vozes nas artimanhas projetivas constituem o âmbito valorizado para qualquer manobra interpretativa de suas significações.

Em “A Chinela Turca”, como em muitos contos de Machado, o enunciador, num primeiro momento, apenas fica entrevisto, pela instalação de um tu em “vede”, primeira palavra do conto. Logo em seguida, reforça essa presença que, apesar de dissimulada, se encorpa pelo modo verbal do imperativo em sua segunda ocorrência: “notai”.

O sujeito enunciador exige, assim, que o enunciatário veja junto com ele o que está se passando, incitando-o a observar o que acontece na cena, *in medias res*. É preciso observar que essa sensação de chegar “no meio da coisa” pressupõe um antes, que, no texto, virá precisamente depois, como uma digressão, uma metonímia temporal que será analisada mais detidamente parágrafos à frente.

Tomemos o caminho das pedras pelo momento da enunciação (ME, presente implícito), centro gerador a partir do qual serão criadas anterioridades, posterioridades e concomitâncias do tempo lingüístico do conto (BENVENISTE apud FIORIN, 2001, p. 142). Vemos que o sistema enunciativo é instalado por um tu, que projeta um eu (em “vede” e “notai”), num presente (uma noite, passadas nove horas), marcado pelas desinências verbais de tempo em “acaba de compor”, “anunciam-lhe” e “é de noite”; vamos ao trecho:

Vede o bacharel Duarte. **Acaba de compor** o mais teso e correto laço de gravata [...] e **anunciam-lhe** a visita do major Lopo Alves. [...] **Notai** que é de noite, e passa de nove horas [...] (p. 295, grifos nossos)

Partindo desse eixo ordenador do tempo no discurso, identificamos algo que nos chama a atenção: nas quatro linhas do início do conto somos colocados ao lado do narrador; portanto, vemos, no âmbito enunciativo, a cena e a sucessividade dos estados e transformações que nela se desenrolam; há uma contemporaneidade entre o evento narrado e o momento da narração, até que...

[...] Duarte **estremeceu**, e **tinha** duas razões para isso. A primeira era ser o major, em qualquer ocasião, um dos mais enfadonhos sujeitos do tempo. A segunda é que ele

preparava-se justamente para ir ver, em um baile, os mais finos cabelos louros e os mais pensativos olhos azuis [...] (p. 295, grifos nossos)

Em “estremeceu”, o uso da anterioridade I no lugar da concomitância I, “estremece” (pretérito perfeito I pelo presente), temos uma embreagem temporal no interior de um mesmo sistema (FIORIN, 2001, p. 197) (no caso, o sistema enunciativo). O efeito desse mecanismo que neutraliza um presente em favor de um pretérito com o valor de presente é um aumento da dramaticidade do fato. A presença impactante do major naquele momento produz uma emoção discursivizada em toda sua força e subitaneidade (ZILBERBERG, 2006, p. 170): o que começa já acabou! O sema nuclear do verbo sinaliza, por sua vez, um certo abalo somático e disfórico (de desprazer, pois já conhecemos algumas “virtudes” de Lopo Alves), semiotizando uma alteração sensível no sujeito pela pressentida ruptura de uma continuidade que não deveria terminar senão pela conjunção do sujeito (ator Duarte) com seu objeto-valor: prazer, amor, atorializado por Cecília. Voltaremos a isso mais adiante.

Os dois outros verbos — “tinha” e “preparava-se” — estão em relação de concomitância e anterioridade, respectivamente, com esse acontecimento embreado num pretérito perfeito, o qual, por ter valor de presente, força-nos a um olhar mais detido sobre essas ocorrências verbais. Cada um dos imperfeitos possui um valor aspectual específico: o “tinha” refere-se a algo que o ator possuía em algum momento passado e continua possuindo até o presente da enunciação (as duas razões para o impacto). Já o “preparava-se”, apesar de estar instalado no mesmo sistema, tem como referência o momento em que fazem o anúncio a Duarte sobre a presença inesperada do major — um momento do enunciado. Sua aspectualidade, portanto, será marcada por uma duração que vai do início da cena até o duro golpe do impacto produzido pelo desagradável acontecimento.

Pois bem, a semântica do gesto surpreso, de certa disforia, de Duarte, reintensificada pelo modo e tempo verbais, e as pequenas arquiteturas temporais desses poucos estados e transformações do começo do conto convergem à sobrevalorização da gravidade da chegada

do major: o provável rompimento daquela continuidade que, no nível narrativo, pode ser expressa como o percurso do sujeito (ator Duarte) que, movido pelo querer, ia em busca de seu objeto-valor. Tal ruptura, contudo, não se dá abruptamente. Será construída por uma recomposição narrativa que neste momento começa a se esboçar com a chegada do anti-sujeito do percurso de Duarte: o major Lopo Alves.

Vistas, rapidamente, as extensões verbais e semânticas que articulam a malha do presente desse início de conto, tecida de instantes que acabaram de passar, daqueles que nem vieram ainda (FIORIN, 2001, p. 149) (**preparava-se** justamente **para ir ver**, em um baile, os mais finos cabelos louros e os mais pensativos olhos azuis...) e da instalação de uma tensão disfórica pelo possível rompimento de uma continuidade eufórica, passemos ao exame de uma outra ruptura, desta vez feita pela enunciação no fluir temporal da própria fatura do conto.

Estamos no sistema enunciativo, portanto, no tempo e no espaço de um eu que narra, o sujeito enunciador, “cuja percepção institui o assunto; e que não conta algo ocorrido, mas mostra o que está ocorrendo” — uma apresentação do tipo dramático (CANDIDO, 1993, p. 40). Assim, há também o assunto, ou o que fomos convocados a ver, o enunciado enunciado — que apesar de ser contemporâneo à enunciação é articulado nas debreagens enuncivas: **ele** (Duarte), **eles** (“anunciam-lhe”), **ele** (major); com pelo menos um verbo cuja referência é um acontecimento enuncivo (“preparava-se”), **naquele** ano de 1850; um assunto que se desenrola aos nossos olhos na cena que acontece, sem que actantes da enunciação participem como atores daquilo que é narrado. Apesar de haver concomitância entre enunciação e enunciado, como dissemos, e também de o espaço ser demarcado tendo como referência o âmbito enunciativo (aqui/ali), temos bem definidos o *ego*, *hic et nunc* e as articulações enuncivas.

Visto isso, voltando ao *in media res*, falemos do “antes” que ele carrega em seu semantismo. No conto ele virá como uma digressão; assim, a razão de estabelecermos uma diferenciação entre o plano da enunciação e o do enunciado e também as malhas verbais que

preparam, de certa forma, essa digressão na primeira parte do conto, é por serem categorias imprescindíveis na busca dos pressupostos que garantem a existência e a apreensão desse tempo quebrado no conto. Assim, fica mais fácil perceber que, para o enunciado, a cena dessa digressão (com suas debreagens actanciais, temporais e espaciais) é passado; entretanto, para a enunciação (enunciador/co-enunciador), na linearidade lingüística do conto, é um depois. Por isso a sensação de “tempo quebrado”. A digressão, assim, é um efeito de sentido engendrado lingüisticamente pelo sujeito enunciador em relação a um enunciado que é só dele conhecido, e que, nesse conto, com características específicas, é engatada no tempo presente da enunciação pela simples combinação entre um imperfeito e um demonstrativo:

[...] ele [Duarte] preparava-se justamente para ir ver, em um baile, os mais finos cabelos louros e os mais pensativos olhos azuis, que este nosso clima, tão avaro deles, produzira.
Datava de uma semana **aquele** namoro. (p. 295)

O “datava” nos fornece muitas informações: que o par ainda namora no presente. O mesmo imperfeito, agora seguido de “uma semana”, indica o exato dia, para trás, em que o namoro começou: que é recente. Já em combinação com o “aquele” promove o movimento de nos arrastar do presente para um passado. Tudo parte do olhar do sujeito enunciador que, nesse momento, volta-se para algo mais distante (“... **aquele** namoro...”) e leva, nesse movimento, nossa visão com a dele. “Aquele”, segundo Fiorin (2001, p. 267), “marca o que foi dito há algum tempo”, entretanto, aqui, vale não como algo que foi dito, mas como a incoatividade de um fato, dada num passado, sobre a qual os leitores nada sabem. Nesses termos, é anafórico para o sujeito da enunciação que conhece o passado e o retoma, mas catafórico na textualização do conto: é o engate entre o presente enunciativo e o passado enuncivo que virá em seguida, e que por isso mesmo não é do conhecimento do enunciatário.

Assim, o “aquele” jogará nossa atenção, enfim, ao relato que o narrador começará a fazer, agora no espaço digressivo, como algo que ele passa a recordar. Vamos ao trecho:

[...] Seu coração, deixando-se prender entre duas valsas, confiou aos olhos, que eram castanhos, uma declaração em regra, que eles pontualmente transmitiram à moça, dez minutos antes da ceia, recebendo favorável resposta logo depois do chocolate [...] (p. 295)

Nessas linhas, é entretecido o acontecimento enuncivo por meio das relações entre as figuras do discurso numa especial maneira de construir referencialidades: por arranjos metonímicos. Olhemos com calma para isso.

Sabemos que é possível ler, pelo menos, duas isotopias nessas linhas: 1) a da aproximação que busca uma aventura amorosa; e 2) aquela de uma reunião social, um jantar dançante, provavelmente. Começa, aqui, o jogo dessas metonímias imbricadas, pois a isotopia da cena (o jantar dançante) contém aquela do jogo de sedução entre Duarte e Cecília; portanto, a própria relação entre essas isotopias é metonímica. Tal relação de inclusão ancora o acontecimento numa cena, veremos, muito sugestiva.

Vamos examinar as iteratividades que garantem essas redes isotópicas²⁴:

Jogo de sedução (o flerte) i₁ englobada (conteúdo)	Reunião social (jantar dançante) i₂ englobante (continente)
<ul style="list-style-type: none"> • coração • (deixando-se) prender • declaração (em regra) • favorável resposta • primeira carta 	<ul style="list-style-type: none"> • valsas • ceia • chocolate • presença de outras pessoas, como os músicos e a cúmplice de olhos castanhos; enfim, não estavam a sós

²⁴ Para falar, nessa passagem, das imbricações metonímicas e das coexistências isotópicas, foram consultadas, respectivamente, as obras de Dubois (1974, p. 131-172) e Rastier (1975, p. 96-125).

Sintagmatizações metonímicas

Chamaremos “metonímia” inclusive as possíveis sinédoques, afastando de nosso alvo a ampla discussão sobre a diferenciação entre uma e outra figura²⁵. O que nos interessa é o resgate analítico dessa maneira sintética e econômica de ampliar o espectro da significação na totalidade da pequena passagem do conto em exame.

Em primeiro lugar, é preciso dizer que o centro observador de tal passagem é precisamente o sujeito da enunciação, e que ele, assim, se reveste, em termos narrativos, da função de actante posicional²⁶. Portanto, a apreensão do perceptível da cena e dos acontecimentos que nela ocorrem são filtrados por esse narrador perceptual (TATIT; LOPES, 2006, p. 41). Isso é importante porque caracterizará um modo de dizer e de sentir que ao todo do conto somará e reafirmará significações. Voltaremos a isso mais adiante.

Falamos, linhas atrás, que esse actante posicional escolhe um modo metonímico de semiotizar a cena e os acontecimentos que se desencadeiam nela. Assim, no início da digressão ocorre a metonímia “coração”, em lugar de “sentimentos amorosos”, que logo será ressemantizada por um uso que desconstruirá aquele sema repisado, vejamos:

- Seu coração, deixando-se prender entre duas valsas [...] (ocorrência mais usada)
- Seu coração [...] confiou aos olhos, que eram castanhos, uma declaração em regra [...]

Na segunda ocorrência temos parte do corpo (a que sente, a que pulsa, o coração), pelo seu dono (Duarte) e também o concreto (o músculo) pelo abstrato (o que se sente). É o pulsar,

²⁵ Há uma pequena introdução sobre as divergências no assunto em Dubois (1974, p. 166).

²⁶ Jacques Fontanille desenvolve a idéia de “campo posicional”, no qual “actantes transformacionais” (sujeito, objeto e destinador) responderiam pelas mudanças de estado, transformações de conteúdo associadas ao fazer das personagens, e os “actantes posicionais” (sujeito observador), pressupostos pelos primeiros, seriam responsáveis pela apreensão “de um entorno perceptível”. No centro desse campo estaria a fonte do ato perceptivo (sujeito observador), seu(s) alvo(s) e um actante controle, que regularia “a acessibilidade daquele sujeito perceptual aos objetos perceptíveis” (TATIT; LOPES, 2006, 25: 41).

o sentimento, que faz diretamente a declaração aos olhos castanhos. Portanto, há, aqui, algo curioso: coração e olhos, captados por esse centro observador²⁷ como actantes transformacionais, propõem uma reinvestigação sobre o papel do olhar e o do pulsar, do sentimento, nesse arranjo cifrado de sedução.

Pois bem, o coração se declara aos olhos castanhos que remetem tais querereres aos pensativos olhos azuis (e estes figurativizam o objeto-alvo de Duarte, segundo o que se lê antes da digressão em “... ele preparava-se justamente para ir ver, em um baile, os mais finos cabelos louros e os mais pensativos olhos azuis...”). O que se observa na cena é que os contatos nesse jogo são feitos pelo olhar, um flerte silencioso até na cumplicidade dos olhos castanhos, como a se desenrolar em circunstâncias²⁸ que exigissem circunspeção, reserva, segredo. No entanto, é o pulsar, o sentir, que se debruça vencido, preso, precisamente entre duas valsas, por algo sobre o qual Duarte não tem controle: a atração exercida pelo objeto, sua pregnância no texto apenas inferida. O espectador (actante posicional, o narrador) capta expectador e expectativa²⁹: a proximidade física, já experimentada na primeira valsa, permanecendo na memória da pele de Duarte pede uma segunda experiência. Valsa, como a metonímia de dança, um par, que remete ao contato físico que, por sua vez, vai sugerir outras conjunções perceptivas³⁰, como a olfativa, ou ainda a auditiva, aquela que leva os corpos do casal, agora feitos em um, a entrarem em conjunção com o ritmo e a sonoridade envolventes da valsa. Podemos dizer que, no enunciado, como sujeito do fazer e do perceber sensível e afetivo, Duarte foi fisgado por um apelo marcado fortemente pela sensualidade, pela eroticidade.

²⁷ O narrador que por ora se escondeu numa enuncividade.

²⁸ “Circunstâncias” cumpre, no caso, a função de actante de controle, que impõe prescrições e impedimentos ao desenvolvimento das ações, isto é, refere-se a um “plano *axiológico*, representativo de um sistema de valores comunitários, de onde emanam forças e influências de um *poder* preestabelecido, hierarquicamente superior, um lugar de decisão caracterizado como instância do *destinador*...” (TATIT, 2001, p. 30).

²⁹ Referências de um modo especial de dizer de TATIT, Luiz e LOPES, Ivã Carlos (2006, p. 42).

³⁰ Conjunção perceptiva refere-se ao amálgama entre actantes transformacionais (no caso, sujeito e objeto – Duarte e Cecília) e actantes posicionais enuncivos (fonte perceptual e alvo perceptível – igualmente Duarte e Cecília).

Percebe-se, assim, que tal composição, em que o sensível ganha notável importância — até o tempo nesse ritual lúdico de sedução reitera prazeres, quando toma por referências a ceia e o chocolate, esta última fazendo a alquimia entre o doce e estimulante sabor e a favorável resposta de Cecília —, nada tem de inocente, nem no plano do enunciado, tampouco no da enunciação³¹.

Essa passagem do conto, desvendadas algumas de suas semioses íntimas, mostra muito, sem nada dizer. No plano do enunciado, o amor é o que se afasta radicalmente daquele tão caro aos propósitos românticos, o qual não admite a união entre o prazer físico e o sentimento; o amor inatingível, como aquele esteticamente bem caracterizado numa passagem do drama *Macário*, de Álvares de Azevedo (1983, p. 80-81):

O desconhecido [Satan]: E amaste muito?

Macário: Sim e não. Sempre e nunca.

O desconhecido: Fala claro.

Macário: Mais claro que o dia. Se chamas o amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de duas vidas que se fundem... tenho amado muito e sempre!... Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza, que adivinha o perfume dela na brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz, e ao seu coração, que formosura há mais divina que a dela — eu nunca amei. Ainda não achei uma mulher assim. Entre um charuto e uma chávena de café lembro-me às vezes de alguma forma divina, morena, branca, loira, de cabelos castanhos ou negros. Tenho-as visto que fazem empalidecer — e meu peito parece sufocar... meus lábios se gelam, minha mão se esfria... Parece-me então que se aquela mulher que me faz estremecer assim soltasse sua roupa de veludo e me deixasse pôr os lábios sobre seu seio um momento, eu morreria num desmaio de prazer! Mas depois desta vem outra — mais

³¹ “Para uma concepção de linguagem ingênua, os enunciados são de certo modo transparentes; devem se apagar diante do estado de coisas que representam. Em compensação, na perspectiva pragmática, um enunciado só consegue representar um estado de coisas distinto dele, se mostrar também sua enunciação” (MAINGUENEAU, 1996, p. 16).

outra — e o amor se desfaz numa saudade que se desfaz no esquecimento.

Como eu te disse, nunca amei.

O desconhecido: Ter vinte anos e nunca ter amado! E para quando esperas o amor?

Macário: Não sei. Talvez eu ame quando estiver impotente!

A digressão de Machado³², reiterando aquela ressignificação da metonímia “coração”, ressemantiza enunciativamente o próprio tema do amor, abrindo-o a outras possibilidades. No seu não dizer, isto é, no seu dizer dissimulado, a enunciação revela a não aderência a esse valor inscrito no centro da axiologia da estética romântica.

O sujeito enunciator mostra ainda, pela fatura metonímica e pelo ensejo daquela digressão, sem excessos, sem derramamentos ou redundâncias (a síntese, a economia, a pressa de passar “ao que interessa” — “... três dias depois, estava a caminho a primeira carta, e pelo jeito que levavam as coisas não era de admirar que, antes do fim do ano, estivessem ambos a caminho da igreja...”), que o tema não terá privilégios no conto, isto é, que o conto não vai satisfazer às expectativas de quem espera que o amor seja seu tema central. De fato, quando se lê o que vem em seguida a essa digressão, percebe-se que tal mosaico discursivo presta-se apenas ao reforço da aflição do ator Duarte diante da visita inoportuna do major e seu drama (“... nessas circunstâncias, a chegada de Lopo Alves era uma verdadeira calamidade...”).

Observa-se, assim, o distanciamento proposto pela enunciação dos ditames românticos, ao mesmo tempo em que também desobedece a algumas especificidades formais da estética realista-naturalista, cuja ilusão referencial e a sua credibilidade se assentam na idéia de que a obra tem de refletir fidedignamente a realidade, o mundo. Desse modo, em sua escrita, um dos traços formais dessa estética, lembrando Bertrand (2003, p. 96), seria “mostrar, articular e hierarquizar a sucessão das operações [...] assim, uma descrição precederá uma narração, que precederá a um diálogo”. Não é o que vemos na passagem, na

³² “Machado”, semioticamente, deverá ser tomado como aquele autor implícito que com o leitor implícito constitui o par actancial do primeiro nível da enunciação: enunciator/enunciário.

qual a subversão a esse gênero de escrita revela-se justamente porque o sujeito enunciador exhibe seu processo de produção de sentido, mostra-se como simulacro do real, não como sua identidade. Nesse aspecto, o modo de dizer desse autor implícito também vai de encontro à iconicidade como um valor do cânon “mímesis” do realismo-naturalismo, ligado à idéia de acabamento — a palavra *é* a coisa real —, deixando quase tudo por fazer ao leitor, que só por meio de implicações, numa reconstrução analítica do trecho, deverá chegar àquilo que metonimicamente é construído: pela escassez de palavras, de figurativizações, nos alcança uma profusão de sentidos, sendo que um deles é precisamente a forma como foram produzidos. A enunciação passa para o primeiro plano, rompendo a hierarquia discursiva tradicional que sobrevaloriza a história, o narrado (MAINGUENEAU, 2001, p. 19).

Mais uma vez, na obra de Machado, como o ator de teatro que se veste, se pinta e “monta” seu personagem diante da platéia, o sujeito enunciador se despe, mostrando-se na maneira de produzir significações. O dito passa a segundo plano, e o dizer vem para a boca-de-cena, no foco de luz, principalmente pelas rupturas que promove no desenrolar do conto, como essa digressão belamente cerzida no fluir do texto que, como uma rápida invasão do passado no presente, reafirma que também o tempo é pura construção do enunciador, de que o tempo lingüístico é invenção.

Retornando à seqüência do conto, a observação do que acontece continua (os primeiros imperativos seguem caracterizando como “drama” o conto machadiano), mas a presença do sujeito da enunciação vai ganhando uma evanescência lingüística, só sendo perceptível indiretamente, mais dissimuladamente:

— Que bom vento o trouxe a Catumbi a semelhante hora? perguntou Duarte, dando à voz uma expressão de prazer, aconselhada não menos pelo interesse que pelo bom-tom. (p. 295)

A interferência da enunciação no que é dito passa a ser entrevista em estruturas como o discurso direto acima citado. A instalação do eu/tu (vede/notai) começa a ficar cada vez mais longe e o efeito disso é um apagamento, em nossa memória, dessa estrutura do início do conto, um esquecimento que vai sendo construído igualmente em relação ao gênero drama do próprio conto.

No excerto, identificamos também a maneira como a enunciação constrói o discurso, cujo contrato estabelece um estatuto veridictório de duas faces: por um lado, Duarte não é educado, mas parece ser. Mente ao major, uma vez que, no modo do segredo, trata-o bem por interesse, não aparentando tal propósito. Num tom de voz que se faz atenuado (“... dando à voz uma expressão de prazer, aconselhada **não menos pelo interesse** que pelo bom-tom...”), o sujeito enunciador revela a oposição entre o ser e o parecer de Duarte, ao mesmo tempo em que abre para nós o conflito entre as instâncias do enunciado e da enunciação (o que se afirma no enunciado, nega-se na enunciação). É preciso remarcar que, no nível do enunciado, Duarte procurará não transparecer ambigüidades, as quais só se revelarão mais abertamente no nível da enunciação, apesar de uma ponta de seu desprazer emergir quando diz “a semelhante hora”.

Por outro lado, o major também vai deixando entrevistado um jeito dúplice de presença no enunciado, sem que a enunciação tenha participação mais declarada nessa fatura, ainda que se insinue, como no trecho que se segue:

— Não sei se o vento que me trouxe é bom ou mau, respondeu o major sorrindo por baixo do espesso bigode grisalho; sei que foi um vento rijo. Vai sair?

— Vou ao Rio Comprido.

— Já sei; vai à casa da viúva Meneses. Minha mulher e as pequenas já lá devem estar: eu irei mais tarde, se puder. Creio que é cedo, não? (p. 295)

Reconhecemos que Lopo Alves faz idéia da possibilidade de ele ser um estorvo naquele momento (“**não sei** se o vento que me trouxe é **bom ou mau**”), mas, pelo comentário enunciativo “respondeu o major sorrindo por baixo do espesso bigode”, supõe-se um certo desdém prazeroso nisso. Além disso, o major, mesmo de posse da resposta, pergunta a Duarte se está de saída.

Podemos entrever nesses meneios discursivos que o fazer do major também deverá ser lido como mentira, isto é, parece que não sabe que Duarte vai sair, mas sabe; ou parece que reconhece em Duarte um homem solícito, de bom-tom, mas no fundo (modo do segredo) tem a exata noção dos interesses do bacharel. Por isso, sabe que suscita em Duarte uma certa obrigação em aturá-lo, daí o conforto quase sádico e a certeza de ser recebido. Tais noções, veremos, serão reiteradas avançando-se um pouco mais na leitura do conto.

Já nessa primeira parte, o conto vai-se estruturando precisamente sobre essa antífrase que engendra os modos de existência e parecência de ambos os atores: ao que o enunciado faz parecer, a enunciação contrapõe o ser de cada um desses sujeitos, ou, mesmo no enunciado, como vimos, a personagem de Lopo Alves, mais à vontade, insinuará fumos de ambigüidade. Olhemos para um dos efeitos sutis de que essa estruturação é capaz:

Lopo Alves tirou o relógio e viu que eram nove horas e meia. Passou a mão pelo bigode, levantou-se, deu alguns passos na sala, tornou a sentar-se e disse:

— Dou-lhe uma notícia, que certamente não espera. Saiba que fiz... fiz um drama.

— **Um drama!** exclamou o bacharel. (p. 295)

Pelas ambigüidades entre o ser e o parecer dos atores, pode-se ler a exclamação de Duarte como extremamente disforizante em relação ao novo objeto que se apresenta; vale como um “só me faltava essa, um drama!” E o que virá em seguida não só ratificará o afeto, como caracterizará semanticamente tal valoração:

— Que quer? Desde criança **padeci** destes **achques literários**. O serviço militar não foi **remédio** que me **curasse**, foi um **paliativo**. A **doença** regressou com a força dos primeiros tempos. Já agora **não há remédio** senão deixá-la, e ir simplesmente ajudando a natureza. (p. 295-296)

Bem, analisando a passagem de uma figura à outra nesse pequeno trecho do conto é possível reconhecer o feitiço temático de duas redes semânticas bem claras: a do fazer literário e a de uma afecção incurável. Elas são asseguradas pela recorrência das categorias significantes “padeci”, “remédios”, “curasse”, “paliativo”, “doença”; e por “achques literários”, esta última que liga ambos os contínuos semânticos, produzindo a metáfora em jogo: o criar literário como doença crônica. Contudo, não se trata de qualquer fazer literário, mas sim o drama, o drama romântico (notar-se-á linhas adiante), conforme nos indica o operador anafórico “destes” (“destes achques”), que recupera “drama” na passagem em estudo.

Mais especificamente do ponto de vista do nível narrativo, a personagem Lopo Alves num primeiro momento do conto cumpre a função de anti-sujeito que se interpõe na busca de Duarte pelo seu objeto — momento da chegada inoportuna, impedindo a saída do bacharel. Logo depois, assume nova função, com a instalação de outro percurso: ele, agora como destinador-manipulador, muda a feição das funções desses sujeitos, assim como insere um novo objeto-valor na narrativa: o seu drama. Ele goza de uma certa autoridade (/poder/) no campo intersubjetivo instaurado pelas relações que estabelece com Duarte (“Velho amigo da família, companheiro de seu finado pai no exército, tinha jus o major a todos os respeitos... o major era aparentado com Cecília, a moça dos olhos azuis...”). Visto como antidestinador (se o tomamos em relação ao destinador do primeiro percurso que se apresenta no conto³³), vai fazer com que o bacharel não só leia seu texto, mas sobretudo dê sua opinião sobre ele.

³³ Percurso de aquisição reflexiva, do início do texto, em que Duarte cumpre simultaneamente as funções de sujeito e destinador.

É preciso remarcar que o percurso que fora obstruído lá no início do conto permanecerá suspenso, mas pulsando o tempo todo nos novos programas que, neste momento, se impõem a Duarte, isto é, a leitura e o arrazoado sobre a obra. Por isso, a função de antidestinador e não a de destinador: à vontade de Duarte se sobrepõe a do major, por intimidação, ainda que muda, apenas insinuada por aquelas ambigüidades vistas parágrafos atrás.

Assim, vai sendo construído o percurso do sujeito atorializado por Duarte em direção a uma conjunção com aquilo que não quer (com a figura do major, com a leitura do péssimo texto e a dura tarefa de obsequiar o militar com seu parecer sobre o conteúdo da longa e penosa literatura) e uma disjunção gradual em relação ao seu objeto-valor desejado: quanto mais o tempo passar, maior a disjunção espacial em relação ao seu alvo ele experimentará, mais dissabores vivenciará, mais intensificada será a falta e mais reforçada será sua conjunção temporal com Cecília, como podemos ver na seguinte passagem:

[...] Acresce que, enquanto aos olhos carnis do bacharel aparecia em toda sua espessura a grenha de Lopo Alves, fulgiam-lhe ao espírito os fios de ouro que ornavam a formosa cabeça de Cecília; via-a com os olhos azuis, a tez branca e rosada, o gesto delicado e gracioso, dominando todas as demais damas que deviam estar no salão da viúva Meneses. Via aquilo, e ouvia mentalmente a música, a palestra, o soar dos passos, e o ruge-ruge das sedas [...] (p. 297, grifos nossos)

Vê-se, pelo excerto, que o primeiro percurso se faz presente no querer e no pensamento de Duarte, como a memória, a saudade (informação verbal)³⁴ daquilo que não aconteceu. É o início da tensão que apenas começa a se esboçar e que crescerá numa espiral de tormentos que culminará com a terminação desse processo precisamente pelo movimento incoativo de outro, o que veremos lá na frente.

³⁴ Em suas aulas, Tatit definiu, semioticamente, “saudade” como um estado do sujeito que se encontra em disjunção espacial e em conjunção temporal (memória), simultaneamente, com seu objeto-valor.

Mas, vejamos como o sujeito enunciador constrói a gradual intensificação desse estado. De um lado, o novo objeto-valor será paulatinamente colocado em xeque, será ridicularizado, aumentado em seu potencial desprazer:

[...] Duarte recordou-se de que efetivamente o major falava noutra tempo de alguns discursos inaugurais, duas ou três nêias e boa soma de artigos que escrevera acerca das campanhas do Rio da Prata. Havia porém muitos anos que Lopo Alves **deixara em paz os generais platinos e os defuntos**; nada fazia supor que a moléstia volvesse, sobretudo caracterizada por um drama [...]. (p. 296, grifo nosso)

A “doença” que se apossara do major tempos atrás não deixou em paz nem mesmo os defuntos, o que dizer dos possíveis estragos que faria aos vivos! Nessa passagem, o sujeito da enunciação aproveita para disforizar não só o objeto (o drama), como também seu responsável direto: o major. Inclusive aquilo que soara como uma inocente brincadeira, talvez até falsa modéstia, na boca de Lopo Alves, seu fazer literário como doença crônica, aqui, na voz enunciativa, adquire mais uma significação: pode até ser mesmo algo terrível, coisa da qual se quer distância, com que só entraríamos em contato se forçados a isso — precisamente o caso de Duarte.

Neste ponto da narrativa, o enunciador, como um narrador/observador que toma mais fortemente as rédeas de seu simulacro no conto, sem, contudo, concretizar-se abertamente como um eu, além de caracterizar, enfim, o tal drama como romântico, revelando como e por que o major tivera o achaque, se colocará a uma maior distância em relação ao enunciado, unindo-se em cumplicidade com o co-enunciador:

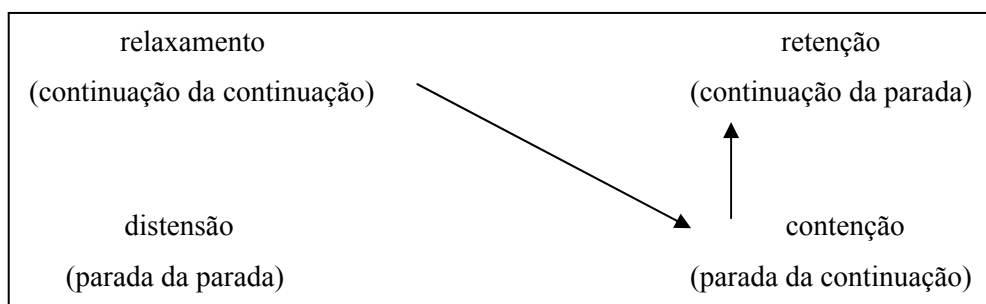
[...] nada fazia supor que a moléstia volvesse, sobretudo caracterizada por um drama. Esta circunstância explicá-la-ia o bacharel, se soubesse que Lopo Alves, algumas semanas antes, assistira à representação de uma peça do gênero ultra-romântico, obra que lhe agradou muito e lhe sugeriu a idéia de afrontar as luzes do tablado. Não entrou o major

nestas minuciosidades necessárias, e o bacharel ficou sem conhecer o motivo da explosão dramática do militar. Nem o soube, nem curou disso [...] (p. 296)

O objeto já se coloca como indiscutivelmente disfórico a Duarte, pode-se até nomeá-lo “abjeto”, um antiobjeto instalado no jogo intersubjetivo por Lopo Alves na função de antidesinatador. Contudo, o que leva o bacharel ao desespero não é só a conjunção forçada com o objeto disfórico, mas também a paulatina disjunção com o objeto-valor por ele euforizado. Essa disjunção crescente, gradual, é figurativizada pelo desenrolar das horas, isto é, a corrida temporal em direção contrária tanto daquela continuidade relaxada em que se encontrava quando fora incivilizadamente interrompido, quanto do alvo desejado e buscado pelo advogado. Outro aspecto importante e que incide rudemente contra os ânimos de Duarte é a revelação dos valores implícitos no antiobjeto “drama” e que indicam também o sistema de valores de seu destinador: além de extremamente enfadado, Lopo Alves era ultra-romântico! Observemos, em relação a isso, que Lopo Alves, como autoridade, não só pelo fato de ser mais velho, portanto de representar uma tradição, no caso também a literária, impõe ao bacharel o gosto pela estética romântica no fazer literário e na leitura:

[...] Era indiferente, para o bacharel, o lugar do suplício; acedeu ao desejo do hóspede [Lopo Alves]. Este, com a liberdade que lhe davam as relações, disse ao moleque que não deixasse entrar ninguém [...] (p. 296, grifos nossos)

Em termos da configuração tensiva das mudanças de ânimo do pobre advogado, poderíamos dispô-las no quadrado semiótico para visualizar a passagem de uma a outra:



Como dissemos, o percurso (continuação da continuação) de Duarte em direção a sua amada sofre uma parada. Algum tempo o sujeito permanece em contenção (parada da continuação):

[...] Duarte procurou desviar aquele cálix de amargura; mas era difícil pedi-lo, e impossível alcançá-lo. Consultou melancolicamente o relógio, que marcava nove horas e cinquenta e cinco minutos, enquanto o major folheava paternalmente as cento e oitenta folhas do manuscrito.

— Isso vai depressa, disse Lopo Alves; eu sei o que são rapazes e o que são bailes. Descanse que ainda hoje dançará duas ou três valsas com *ela* [...]

[...] Era indiferente, para o bacharel, o lugar do suplício; acedeu ao desejo do hóspede [...]
(p. 296)

Nessas linhas, ainda que se possa ler um fio de esperança a reacender-se (“Isso vai depressa...”; “Descanse que ainda hoje dançará...”), indelével, percebemos a impotência de Duarte para afastar de si as cento e oitenta páginas ‘de mau gosto. Assim, da leitura não escaparia, mas... e o baile? Dessa maneira pode-se dizer que o regime de contenção vai esticar-se um pouco mais, pelo fato de a parada ainda não se configurar como completa: haveria a possibilidade, mesmo tendo de ler o texto do major, de ainda encontrar-se com Cecília.

O sujeito enunciador, então, compõe a parada total, lentamente, por partes: primeiro, constrói com o fechamento espacial o confinamento (o gabinete, em seguida a poltrona), cujo efeito de sentido é o de conformar a situação do bacharel ao inescapável (“... a porta do gabinete fechou-se; Lopo Alves tomou lugar ao pé da mesa, tendo em frente o bacharel, que mergulhou o corpo e o desespero numa vasta poltrona...”). Em seguida, reforça o tamanho do suplício (180 páginas e sete quadros), o que provoca uma aguda reação sensível em Duarte (“... esta indicação produziu um **calafrio**...”). Depois é a vez da enumeração dos constructos do mau texto, com destaque à disforização em relação aos valores românticos ali contidos:

[...] Nada havia de novo naquelas cento e oitenta páginas, senão a letra do autor. O mais eram os lances, os caracteres, as *ficelles* e até o estilo dos mais acabados tipos do romantismo desganhado [...] (p. 296)

Finalmente, cumpre-se o destino natural de toda contenção: a retenção (TATIT, 2001, p. 156-157), que no conto ganhará, tal e qual a contenção, uma elasticidade cruel do enunciador, levando Duarte à cólera:

Eram quase onze horas quando acabou a leitura deste segundo quadro. Duarte mal podia conter a cólera; era já impossível ir ao Rio Comprido [...] (p. 297)

Agora, Duarte sabe que não mais retomará seu estado de relaxamento, seu querer: a ruptura havia sido concretizada plenamente. Com a continuação dessa ruptura absolutamente disfórica, aperta-se o nó tensivo por mais uma hora, quando, à meia-noite, Duarte, no limite extremo desse processo, consciente da impossibilidade de encontrar Cecília, e porque "a leitura de um mau livro é capaz de produzir fenômenos ainda mais espantosos", o bacharel, num outro plano narrativo, vive uma nova narrativa dentro daquela do conto.

Nesse ponto, entramos na análise da segunda parte de "A Chinela Turca".



A mudança de planos só vai ficar clara à medida que vamos chegando ao final do texto, quando da volta ao plano do conto propriamente dito. Podemos, então, identificar que, a partir da quinta página, estamos no plano narrativo de algo que fica entre um "pesadelo", um "delírio" ou a própria experiência da estesia, que num primeiro momento parece ocorrer pela leitura do drama do major. Entretanto, mesmo que não se possa, com precisão, determinar o

que se passou ao certo, o efeito estésico, no sentido do escape provocado pela fuga à realidade desesperadora, isto é, da frustração de não mais poder ver Cecília naquela noite e de ter de passar pela tortura de um mau texto, está aí muito bem construído.

Num olhar à jusante, é bom que se note que a passagem de um plano a outro se faz de tal maneira que nem a percebemos, de modo que, pelo menos no início de tal processo, lemos o “delírio” como se fosse o fluir do próprio conto. Esse modo de o sujeito enunciator construir esse traslado planar está apoiado, principalmente, no mecanismo de projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço. Vejamos cada uma delas.

No avançar do conto, como vimos, a enunciação sofre um apagamento e só se deixa notar pelas suas marcas sutis em comentários ou ponderações. Torna-se tênue, como uma voz que se distancia aos poucos (a instalação do eu em “vede” e “notai”, ficou distante, lá no início do texto). O efeito disso será a impressão de que, em algum ponto, o texto do conto passou a uma debreagem enunciva, ou que já vinha desde o início projetado em tal articulação³⁵. Por isso, no âmbito da debreagem actancial, não há sequer um leve estranhamento com a mudança de planos, porque o novo enunciado inserido no enunciado do conto está precisamente na debreagem enunciva. Os primeiros acontecimentos do “delírio” também são possíveis no plano do conto e mesmo alguns atores fazem parte dos dois planos, simultaneamente, como Duarte e o major.

O tempo segue o curso daquele do conto, isto é, seus desdobramentos têm como referência um momento do enunciado do primeiro plano narrativo (“... de repente, viu Duarte que o major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava nele uns olhos odientos e maus, e saía arrebatadamente do gabinete...”), sofrendo debreagens posteriores que obedecerão às transformações do novo enunciado.

³⁵ Entretanto, o conto continua sendo um drama: o “vede” e o “notai”, mesmo distantes, são elementos de composição semiótica da totalidade significativa do texto.

A debreagem espacial igualmente não sofre ruptura: a instalação de outros espaços é feita com base no espaço do gabinete da casa do bacharel, um espaço do enunciado do conto.

Invertendo a direção de nosso alvo, posicionando-nos lá no final do conto, num olhar à montante, portanto já sabedores da especial experiência por que passa Duarte e de como ela termina, a ruptura de planos revela-se em seus processos semióticos. Assim, compreendemos que no plano do "delírio estésico" a atorialidade, temporalidade e a espacialidade sofrem uma total reorganização no texto e aquela aparente ordem do conto é, sim, radicalmente fraturada pela inserção do novo texto na primeira narrativa.

Sem esgotar a análise dos mecanismos aí implicados, comecemos pelo exame das enunciações envolvidas.

O narrador em primeira pessoa do plano do conto retira-se. A composição do sistema enunciativo da nova narrativa obedecerá, curiosamente, ao mecanismo de embreagem: como é Duarte que “escreve” a história dentro do conto, isto é, torna-se o seu enunciador, pois é ele que se produz na construção do enunciado desse novo plano, todas as ocorrências enuncivas, pronominais e de desinências verbais que disserem respeito ao ator Duarte serão embreagens enuncivas de neutralização do enunciador implícito (Duarte) “eu” com o “ele”. Assim, a título de exemplo, mas entendendo que essa idéia se estenderá a todo “delírio” de Duarte, olhemos a seguinte passagem, precisamente do início do “delírio”, para que seja identificado mais concretamente o mecanismo:

[...] De repente, viu Duarte que o major enrolava outra vez o manuscrito, erguia-se, empertigava-se, cravava nele uns olhos odientos e maus, e saía arrebatadamente [...]
(*Idem*)

- entenda-se que “viu Duarte” vale por um “vi” (neutralização entre enunciador e o ele, em Duarte)

[...] Foi à janela; nada viu nem ouviu; autor e drama tinham desaparecido [...] (*Idem*)

- nessa ocorrência, as desinências verbais de pessoa também neutralizam aqueles níveis em questão

O efeito disso é justamente o de borrar os planos, para que haja impacto na descoberta de tal desdobramento, ao final do texto. A qualidade semiótica dos diálogos desse novo plano enunciativo também muda: serão debreagens de terceiro grau.

Como o objetivo deste estudo não é o de esgotar a análise desses mecanismos, fixemos, neste momento, nossa atenção a um terceiro movimento de nosso olhar: o da releitura do delírio. Com ela, entendemos que algumas de suas figuras e temas nos remetem não ao enunciado do conto, mas ao do drama escrito por Lopo Alves, uma vez que podemos homologar elementos presentes no drama àqueles que ocorrem no "delírio" de Duarte:

Drama do major	Delírio de Duarte
rapto da criança Envenenamento dois embuçados a ponta de um punhal Morte Prisão Testamento	furto da chinela Envenenamento homem gordo/homem magro homens armados Morte Prisão Testamento

Outro dado que começa a intrigar é a ocorrência de incoerências, ora delicadas, ora devassadas, no novo enunciado, o que suspende em alguns graus o sentido da narrativa inserida no conto:

— [...] o senhor é acusado de haver subtraído uma chinela turca. Aparentemente não vale nada ou vale pouco a tal chinela. Mas há chinela e chinela. Tudo depende das circunstâncias [...] (p. 297)

[...]

— Há de perdoar-me, disse o representante da autoridade [o mesmo personagem que declarou a fala acima]. A chinela de que se trata vale algumas dezenas de contos de réis; é ornada de finíssimos diamantes, que a tornam singularmente preciosa. (p. 298)

Enfim, os policiais não eram “verdadeiramente” da polícia, a chinela roubada “verdadeiramente” não fora roubada... isso e tudo o mais não passara de um pretexto! No delírio, apenas o rapto da chinela é um pretexto, mas precisamos reconhecer que é precisamente esse fato o detonador de todos os outros, o que põe todas as ocorrências — acontecimentos, figurativizações de atores, percursos, etc. — sob o contágio desse semantismo, ou seja, o enunciado é um pretexto.

Em relação aos temas e figuras compartilhadas pelos dois planos, como “o conceito de enunciação enunciada impossibilita que se definam critérios exatos situados no plano da expressão para permitir um reconhecimento formal e automático do que é enunciativo” (FIORIN, 2001. p. 38), será da ordem do conteúdo a determinação de quais figuras e temas farão parte desse novo enunciado instaurado. Portanto, podemos identificar o começo de tal desdobramento planar pela saída abrupta do major Lopo Alves (desejo ardente de Duarte, no plano da primeira narrativa), porque, no final do conto, fica claro que ele não havia arredado os pés do gabinete de Duarte durante todo o tempo; além disso, o major declara algo crucial para o entendimento da passagem de um plano a outro: "Anjo do céu, estás vingado! Fim do último quadro", que nos informa não só que voltamos ao plano do conto, mas que Duarte também não saíra do gabinete e, mais, não havia deixado de ouvir o péssimo drama do major durante as duas horas corridas do "delírio". Estesia ou não, delírio ou pesadelo, o que temos

engendrado no conto não é um fragmento da realidade, mas sim um "artefato, um objeto literário construído" (GREIMAS apud FIORIN, 2000, p. 12), um texto dentro do texto.

Se é possível admitirmos que a experiência de Duarte da passagem a outro plano de enunciação, uma "realidade" outra que não aquela de sumo sacrifício em que se encontrava, pode valer por uma escapatória, aquele evento extraordinário de que fala Greimas em *Da Imperfeição*, é preciso reexaminá-lo à luz da especificidade do evento na letra machadiana e no conto em questão, uma vez que, desde o início do texto, fica clara a disforia de Duarte em relação ao texto do major e, por essa razão, a relutância em não passar por aquele "cálix de amargura", isto é, a negação da conjunção com tal objeto, sobretudo da fusão com ele.

Neste caso, curiosamente, o que ocorre é um movimento de interrupção da audiência, digamos plena, do drama do major, para que entrem em ação diferentes instâncias actanciais: o sujeito enunciador (cujo ator é Duarte, no novo plano instalado) toma para si a tarefa de construir um novo objeto, a partir do texto do major, com o qual vai tendo uma experiência de estesia à medida que vai lhe dando forma.

É pela pregnância do objeto "drama", o seu chamar a atenção pela absoluta repugnância, que o sujeito atorializado por Duarte experimenta um estímulo sensorial que o faz querer afastar-se, disjuntir-se dele. Portanto, a ruptura se fará pela repugnância: o sujeito não aceita a conjunção, os valores aí implicados, e retoma seu papel ativo, construindo um outro objeto com o qual poderá, enfim, vivenciar uma conjunção, a fusão, ou seja, a fuga àquilo configurado como insuportável. A escapatória, nesse texto machadiano, ou seja, a plenitude juntiva se fará em duas etapas, uma como o desdobramento da outra, mas que permanecem superpostas hierarquicamente no conto:

No modo do parecer (mentira)

Manipulação

S_1 (Lopo Alves) \longrightarrow S_2 (Duarte) \cap O_v (leitura e arrazoado do drama)

Competência

sabe e pode

Performance

Duarte lê resignadamente o drama e faz ao final a sanção positiva da obra.

Sanção

O major sanciona positivamente Duarte (“Anjo do céu, estás vingado! Fim do último quadro”).

No modo do ser (segredo)

Manipulação

S_2 (Duarte) \longrightarrow S_2 (Duarte) \cap O_v (o “delírio”)

Competência

sabe e pode (apenas camufladamente)

Performance

A construção do texto com o qual entrará em conjunção (“delírio”).

Sanção

Positiva e pragmática: escapou ao mau texto do major.

O sujeito Duarte, nesse texto, no seu mais específico movimento, mostra que a falta e/ou a repulsa extrema também podem conter um ingrediente que nos leve à ruptura com o dessemantizado do senso comum ou sobrecarregado de disforia. A busca de algo que não estivesse próximo àquele antiobjeto o faz construir essa escapatória, a ruptura em relação a traços de uma estética que se impunha como modelo, como uma sedimentação estrutural significativa (BERTRAND, 2003, p. 87) a ser seguida e apreciada à época, figurativizada no divertido conto como o romantismo e algumas de suas cargas valorativas.

Dissemos que, já na primeira parte, o conto começa a ser estruturado por antífrase, que expõe os modos polêmicos entre existência e parecência dos atores Duarte e Lopo Alves. Pois bem, nesta segunda parte do conto, tal idéia vai ser reforçada na construção desse escape, conforme apontamos nos quadros acima, porque será no modo do segredo, isto é, camufladamente para o major, que ela se dará. Para o autor do drama ultra-romântico, Duarte esteve, sim, o tempo todo, fruindo, por assim dizer, o texto de sua autoria, contudo, não o fazia. No modo do segredo, não aceitando o contrato estabelecido pelo major (só aparentemente o advogado concorda com os valores aí investidos), o bacharel parte para a criação de seu próprio texto.

Vê-se que o contrato semiótico vai explorar ao máximo as possibilidades de construção da linguagem. A passagem de actantes de um plano enunciativo a outro, figurativizando, por esse fazer lingüístico, algo que lembra o tema da própria estesia, como também o rompimento de qualquer expectativa em relação ao desdobramento do conto, fazendo irromper um novo texto dentro do conto, põem em dúvida valores não só do romantismo, como do realismo-naturalismo e do gênero “drama”, mas sobretudo o valor nuclear que funda seus contratos: a verossimilhança. Nesse conto, Machado coloca em dúvida o próprio conceito de verossimilhança. O modo como ele constrói essa dúvida é exatamente rompendo com o contrato da primeira parte do conto, que propõe uma certa linearidade de entendimento, desdobrando-a em algo absolutamente inesperado, além de trabalhar com a concepção da obra como lacunar, inacabada; sempre pronta a receber a contribuição de quem a lê³⁶. Em outra obra de Machado, inclusive, *Casmurro* nos ensina:

³⁶ “A concepção da obra como tecido cheio de lacunas, de hiatos a serem preenchidos pelo leitor, a quem cabe atribuir sentidos ao texto é uma das grandes contribuições da Estética da Recepção, que entende que o processo de significação não se esgota na escrita. O sentido deixa de se localizar na mente do autor [...] para se produzir no embate do leitor com o texto, no ato da leitura para o qual o receptor traz suas crenças e expectativas [...]” (GUIMARÃES, 2004, p. 43-44).

[...] 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. [...] É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. [...] (vol. I, p. 870-871)

“Frei Simão” (1864)

Também no conto "Frei Simão" há uma narração inscrita no narrado, feita, todavia, por mecanismos diferenciados daqueles de “A Chinela Turca”.

Frade da ordem dos beneditinos, frei Simão morre, louco, aos trinta e oito anos, aparentando cinqüenta. Saberemos ao longo do conto, pelos próprios escritos do frei, isto é, pela sua leitura empreendida por um dos frades da ordem dos beneditinos, os motivos dessa desalentada aparência e do desatino de seus últimos anos de vida: a cruel interdição feita por sua rica família à paixão pela prima agregada, pobre. Com o embuste de fazê-lo resolver problemas relacionados aos negócios do pai, a família consegue mantê-lo longe por uns tempos. Como ele e a prima insistissem em se escrever, o pai intercepta as cartas para depois de tempos golpear Simão com a falsa notícia da morte da amada Cecília. Assim, Simão enterra seu amor frustrado num convento. Passados uns anos, o pobre frei, em missão religiosa pelo interior, reencontra Cecília que, reconhecendo-o, morre em dois meses. Nosso “herói”, conseqüentemente, enlouquece e em seguida sucumbe definitivamente.

Frei Simão era um frade da ordem dos Beneditinos. Tinha, quando morreu, cinqüenta anos em aparência, mas na realidade trinta e oito. A causa desta velhice prematura derivava da que o levou ao claustro na idade de trinta anos, e, tanto quanto se pode saber por uns fragmentos de memórias que ele deixou, a causa era justa. (p. 152)

[...]

Novamente, estamos diante de um enredo singelo, melodramático e previsível. Contudo, como já podemos desconfiar que aqui também o enunciado enunciado pode ser um pretexto, a leitura desse conto exigirá, como as outras, muito cuidado.

Eram, pela maior parte, fragmentos incompletos, apontamentos truncados e notas insuficientes [...] (p. 153).

[...]

O autor desta narrativa despreza aquela parte das Memórias que não tiver absolutamente importância; mas procura aproveitar a que for menos inútil ou menos obscura [...] (p. 153)

O narrador assume a construção da narrativa, feita arbitrariamente a partir de fragmentos de um diário incompleto. Logo, o que se diz é que a precisão dos fatos estará comprometida, tanto pela insuficiência dos dados contidos nas *Memórias* de frei Simão de Santa Águeda, como pelas escolhas guiadas pelos critérios do narrador. Mais uma vez, o que importa é a matemática lingüística da enunciação: o efeito dessas curtas manobras estruturais põe em xeque a onisciência do narrador.

Em seguida, o interlocutor/autor empreende o relato sobre os apontamentos do padre: instala-se uma narração inscrita no enunciado do conto e que se faz também por debreagem enunciativa e o interlocutor continua como um dos personagens da nova narrativa, isto é, aquele que narra e que desbasta as confusas memórias deixadas pelo triste padre.

O curioso desse conto é que o interlocutor, para chamar atenção sobre si, em meio ao enredo melodramático extraído aos papéis de Simão e tão afinado com o romantismo da época, e sobretudo para ridicularizá-lo, avaliá-lo e, finalmente, desprezá-lo, deixará, aqui e ali, certos comentários:

[...] Não tardou muito que os pais de Simão descobrissem o amor dos dous. Ora, é preciso dizer, apesar de não haver declaração formal disto nos apontamentos do

frade, é preciso dizer que os referidos pais eram de um egoísmo descomunal. Davam de boa vontade o pão da subsistência a Helena [prima de Simão]; **mas lá casar o filho com a pobre órfã é que não podiam consentir**. Tinham posto a mira em uma herdeira rica, e dispunham de si para si que o rapaz se casaria com ela. (p. 153-154, grifos nossos)

[...]

— Quando poderei voltar? Perguntou Simão.

— Em poucos dias, salvo se as cousas se complicarem.

Este *salvo*, posto na boca de Amaral como incidente, era a oração principal. (p. 155, grifos nossos)

[...]

No manuscrito do frade há uma série de reticências dispostas em oito linhas. Ele próprio não sabe o que se passou. **Mas o que se passou foi que, mal conhecera Helena, continuou o frade o discurso**. Era então outra cousa: era um discurso sem nexos, sem assunto, um verdadeiro delírio. (p. 157, grifos nossos)

[...]

Tendo como pretexto o melodrama romântico que se desenrola no enunciado enunciado, a voz do narrador vai-se afirmando como um desmando nos dois planos narrativos: o que se percebe nessas passagens é que, além de interlocutor-autor, esse narrador cumpre o papel de um observador bem especial, pois sabe até mais do que o próprio frade!

Essa voz, enfim, vai-se impondo ao narrado também por dar a entender que certas informações são extremamente desnecessárias para a feitura da narrativa:

— Vais partir para a província de ***. (p. 154)

[...]

Mas volta, filho, vem; poderás consolar-te casando com outra, a filha do conselheiro *** (p. 156).

[...]

— Aqui na capital?

— Não, no interior. Começo pela vila de ***. (p. 156)

[...]

Não há obrigatoriedade de se precisar espaços, personagens ou ainda o tempo ("... tempos depois...").

O autor faz, inclusive, considerações acerca da qualidade duvidosa do texto do padre:

Era melhor dar aqui alguns dos papéis escritos por Simão relativamente ao que sofreu depois da carta; mas há falhas, e eu não quero corrigir a exposição ingênua e sincera do frade. (p. 156)

o que provoca ruptura no clima de consternação produzido pela história tirada aos escritos de Simão: o que importa, subitamente, é que aquele triste padre escrevia mal, muito mal! Enfim, é a narração se impondo outra vez ao narrado.

A certa altura, e sem rodeios, a voz assume para si tudo o que diz, quando instala um *eu* no enunciado:

No fim de dous meses de espera baldada e de ativa correspondência, a tia de Helena surpreendeu uma carta de Simão. Era a vigésima, **creio eu**. Houve grande temporal em casa. (p. 155, grifos nossos)

[...]

Frei Simão de Santa Águeda foi obrigado a ir à província natal em missão religiosa, tempos depois dos fatos que **acabo** de narrar. (p. 156, grifo nosso)

Desvelará também uma certa má vontade em tirar da bruteza do frouxo texto de Simão algo que não fosse inútil ou falho, apelando a uma narrativa mais econômica, mais sintética:

O **leitor** compreende naturalmente que o casamento de Helena fora obrigado pelos tios. A pobre senhora não resistiu à comoção. Dous meses depois morreu [...] (p. 157, grifos nossos)

Por fim, faz uma embreagem que neutraliza, na primeira pessoa do plural, o nível da enunciação do conto, em que há, além do narrador, também o narratário (eu e o leitor) — o

narrador que inicia o conto com a história da morte de Frei Simão e levanta os porquês do estranho comportamento do padre; e o do interlocutor-autor do narrado — enunciação da narrativa dentro do conto.

[...] Já **conhecemos** o acontecimento de sua morte e a impressão que ela causara ao abade [...] (p. 157, grifos nossos)

Essa embreagem, inclusive, mostra uma outra, lá no começo do texto: "... o **autor** desta narrativa despreza...". Entendemos, agora, que o "autor" é quem narra tanto o conto (quem está falando), quanto a narrativa que se instala dentro dele, portanto, é uma marca de embreagem enunciativa. Com tais manobras, percebemos que entramos de novo na instância da primeira narrativa.

Portanto, nesse conto dos idos de 1864, o dizer já se destaca no processo de significação. Nesse que é um dos primeiros contos do escritor, a enunciação também é um fazer que se expressa como estratégia lingüística e que na produção de sentido, igualmente aos contos escritos posteriormente e aqui analisados, ocupa uma posição polêmica na relação com aquilo que diz.

* * *

3.3 Polêmica entre o percurso temático e o percurso figurativo

“Singular ocorrência” (1883) e “Missa do Galo” (1894)

No caso desses dois contos, achamos por bem desenvolver um tipo específico de análise. A semelhança tanto dos mecanismos empregados, como dos conteúdos das enunciações, na construção da imagem da dúvida entre um e outro conto nos levou a abordá-los por meio de um contraponto entre eles, para que desse diálogo extraíssemos, então, uma amplitude no exame da realização daqueles mecanismos.

“Singular ocorrência”, como a maioria dos contos do autor, desenvolve-se segundo um enredo extremamente simples: Andrade (cidadão urbano, brasileiro, da classe média do século XIX³⁷, “meio advogado, meio político”) e Marocas (a prostituta) assim que se conhecem, amam-se loucamente. Contudo, com a ausência do seu novo amante, que fora à festa de São João com a família, os fatos começam a desenhar incertezas acerca da fidelidade de Marocas, que abandonara seus clientes para dedicar-se apenas a Andrade. Se o deslize ocorreu ou não é a pergunta que fica no ar. Em “Missa do Galo”, de enredo um pouco mais provocante à época, é o exercício mnemônico do narrador que retoma um encontro insólito acontecido há anos entre ele, com dezessete anos, e Conceição, com trinta na época, a esposa de Meneses, casado em primeiras núpcias com uma prima do rapaz. O ocorrido se dá no espaço curto de tempo entre 23 e 24h de uma noite de Natal, na estreita sala de estar do casal que o hospedava — acontecimento que, para ele, permanece como enigma, segundo o que declara de início.

³⁷ “Na segunda metade do séc. XIX já é possível admitir a presença caracterizada de uma classe média, com o crescimento, extensão e função de camada social gerada ao longo do tempo e já fácil de identificar na segunda metade do séc. XVIII, quando começa a esboçar-se um mercado interno no Brasil... compõe-se essa classe de frações diversas:... os elementos ligados ao aparelho de Estado, o numeroso funcionalismo... as profissões ditas liberais... a atividade intelectual, sob seus diversos aspectos, inclusive o da atividade estudantil...” (SODRÉ, 1973, p. 183).

Podemos dizer que no âmbito do enunciado enunciado ambos os contos, “Singular Ocorrência” e “Missa do Galo”, deixam suspensos os juízos sobre o que acontecera de fato — no primeiro, a dúvida é se Conceição trai ou não seu amante, no segundo, o narrador é incapaz de definir o que houve ao certo — e o leitor, assim, é envolvido num clima de inconclusão, de incerteza.

Como a letra de Machado não visa ao enunciado enunciado, sabemos que, se buscarmos as significações no modo como são construídos os contos, na arquitetura de sua poiese, a análise revelará a dúvida, a hesitação, pelo avesso do tecido do texto; por aquilo que nele está tão dissimulado que, simulando não estar ali, desvela-se nesse exercício.

Desse modo, bem no início da narrativa de “Singular ocorrência”, é esse o jeito que vai rascunhar indiretamente, como um segredo, quase uma adivinha mesmo, o desenho da profissão da personagem principal do conto:

[...] Está viúva, naturalmente?

— Não.

— Bem; o marido ainda vive. É velho?

— Não é casada.

— Solteira?

— Assim, assim. Deve chamar-se hoje D. Maria de tal. Em 1860 florescia com o nome familiar de Marocas. Não era costureira, nem proprietária, nem mestra de meninas; vá excluindo as profissões e lá chegará. (p. 390)

O tom do narrador machadiano se instalou... e, desde já, a leitura fica presa a um cuidado exigente: tudo o que se disser será feito por uma ótica comprometida com esse ponto de vista que se escancara pelo que não diz, isto é, pelo modo dissimulado que o faz; e, principalmente, o que não for dito terá como referência o teor dessa mesma voz. Por exemplo, no excerto acima pelo menos duas coisas não ditas mostram-se pelo modo de se dizer outras:

que a profissão da personagem é a de prostituta e que esse assunto não é dado a se falar assim, abertamente.

Em “Missa do Galo”, o mecanismo é o mesmo e se mostra também desde o início: “**nunca pude entender** a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos...”. Tudo que será dito permanecerá como enigma, é o que nos diz a curta frase do narrador em negrito; porém, veremos depois das análises que ela ganhará um tom irônico de quem não quer dizer, mas apenas sugerir, que sabe sim o que houve. Mais adiante, aprofundaremos o estudo de como as instabilidades dessas vozes se desenvolvem ao longo de cada conto.

Por ora, prossigamos com a análise de outros mecanismos que também constroem ambigüidades no conto. Em “Singular ocorrência”, Marocas, tal qual em a *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, é uma prostituta que se apaixona por Andrade, dispensando os outros clientes. Estabelecida sua profissão, fora ser bonita e atraente, suas características físicas, como o modo discreto de vestir-se, remetem a qualidades contrárias àquelas de praxe de seu metiê:

[...] Já então [1860, aproximadamente 10 anos antes do tempo da enunciação] era esbelta, e, seguramente, mais linda do que hoje; modos sérios, linguagem limpa. Na rua, com o **vestido afogado, escorrido, sem espavento**, arrastava a muitos, ainda assim. (p. 390, grifo nosso)

O perfil do comportamento de Marocas segue a mesma linha de antítese: tem “modos sérios”, “linguagem limpa”, como no trecho acima; além disso, era pudica; obediente; desinteressada, chegava a provocar compaixão, pelo fato de não ter família e, assim, acabar jantando com o retrato de Andrade.

[...]

Ficou só, sozinha, vivendo para o Andrade, não querendo outra afeição, não cogitando de nenhum outro interesse. (p. 391)

[...]

Andrade ensinou-lhe a ler [...] Compreende-se; o vexame de não saber, o desejo de conhecer os romances em que ele lhe falava, e finalmente o gosto de obedecer a um desejo dele, de lhe ser agradável... (p. 391)

[...]

Marocas, ao despedir-se, [...] disse-me [ao narrador] que, não tendo família para passar a festa de S. João, ia fazer como Sofia Arnout da comédia, ia jantar com um retrato [...] do Andrade. Este dito ia-lhe rendendo um beijo; o Andrade chegou a inclinar-se; ela, porém, vendo que eu [narrador] estava ali, **afastou-o delicadamente com a mão** [...] (p. 391, grifos nossos)

Enfim, vai-se esboçando uma prostituta cuja isotopia é a da “beatitude”, não a da “vulgaridade”, do “erotismo” ou da “sedução”.

Mecanismo semelhante acontece com a personagem Conceição, a esposa, em “Missa do Galo”. Apesar de a caracterização ser coerente com seu papel social — é resignada; boa; santa; nem bonita, nem feia; temperamento moderado; tudo nela é atenuado e pacífico — vai-se configurando uma outra face da personagem, numa situação insólita para uma família de “costumes velhos”: quando da ausência do marido, que fora fazer a visita semanal à “comborça”, Conceição aparece na sala, perto das 23 horas, de chinelinhas e roupão branco, onde, esperando as horas da Missa do Galo, estava o agregado da família, muito mais jovem que ela. Sem precisar se não conseguia dormir ou se ele a fizera acordar, irrompe no espaço social da casa com a intimidade febril de sua alcova, introduzindo o novo perfil abstrato do conto: no dever (social) o querer (desejo íntimo) — como uma isotopia a pulsar na outra, cujo efeito é o clima de mudo erotismo. Com isso, a “beatitude” da santa esposa ganha, aos poucos, outra feição. A caracterização da personagem é tecida, claramente, pelo uso de palavras que aproximam-na de sua natureza animal (cara, beijos, etc.) e pela descrição de

comportamentos sugestivos da brusca mudança, por uma iteração sêmica totalmente contrária: exatamente a da “sedução”, a do erotismo:

De costume tinha os gestos demorados e as atitudes tranqüilas; agora, porém, ergueu-se rapidamente [...] Assim, com o desalinho honesto que trazia, dava-me uma impressão singular. (p. 608)

[...]

[...] tinha não sei que balanço no andar, como quem lhe custa levar o corpo; essa feição nunca me pareceu tão distinta como naquela noite. (p. 608)

[...]

Pouco a pouco, tinha-se reclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espaldadas [Conceição]. Não estando abotoadas, as mangas caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços [...] [essa posição] que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas **caras**. (p. 608-609, grifos nossos)

[...]

cochichávamos os dous... (p. 609)

[...]

[Conceição] acabava de cruzar as pernas [...] (p. 609)

[...]

Havia também umas pausas. Duas outras vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga, como se ela os houvesse fechado para ver melhor. (p. 609)

[...] **enfiando** os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a **língua** pelos **beiços**, para umedecê-los [...] (p. 608, grifos nossos)

[...] ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima [...] (p. 610)

A "dança" que Conceição empreende na pequena sala consegue seu intento: colocar uma das mãos no rapaz. Então, diante de tal proeza, sente que estremece, como num arrepio de frio.

Nesse momento, Conceição, de relance, passa a vista por um espelho. A partir daí, de alguma forma ela muda seu comportamento. Ainda sedutora, passa a questionar a presença de objetos na casa; recorda as devoções dos tempos de menina, anedotas de baile; tem reminiscências de Paquetá; refere-se a uma história de sonhos... Enfim, busca no rapaz o interlocutor que possivelmente nunca tivera. E termina esse novo movimento expressando a necessidade de se trocar o papel de parede da sala.

Os dois percursos temáticos, o da prostituição e o da beatitude, respectivamente para Marocas e Conceição, são construídos pelos contrários das figurativizações determinadas pelo senso comum.

Segundo o que se lê nos contos, Machado, nas figurativizações de um e de outro tema, deixa entrevisto o discurso do senso comum que estabiliza semântica e axiologicamente uma e outra personagem em extremidades de percursos paralelos, mas que em seu fazer literário ganha uma mescla, a coexistência dos valores de um e de outro extremo que se fundem nas mesmas *personas*. Um jogo de concessões — apesar de prostituta, vestia-se como beata, comportava-se com recato, etc.; embora fosse a santa esposa, insinuava-se com aguda eroticidade — que tece instabilidades acerca dos comportamentos, do modo como essas personagens se vestem; ou seja, quebra expectativas que a *doxa* tem em relação a essas mulheres e seus postos sociais.

Tocar no tema da prostituição é uma dificuldade, vimos acima, e isso se torna ainda mais evidente quando da figurativização de uma e outra personagem: a santa é tratada no modo positivo, afirmativo; já a prostituta, Marocas, vai ganhando seus traços pela negatividade:

Para a santa

- era boa
- temperamento moderado, sem extremos
- tudo nela é atenuado e passivo
- sobrevaloriza as aparências
- rosto mediano (nem bonito, nem feio)
- simpática
- não falava mal de ninguém
- compreensiva ao extremo
- não sabia odiar

Para a prostituta

- não era costureira
- não era proprietária
- não era mestra de meninas... vá excluindo as profissões e lá chegará

Só podemos ler às avessas a caracterização da prostituta:

Ocorrência no texto

- modos sérios
- linguagem séria
- vestido afogado³⁸
- veste-se sem espavento³⁹

Figurativização às avessas

- modos não sérios
- linguagem chula
- vestido decotado
- chama a atenção pelo modo de vestir-se

De mesmo sentido, mas de direções contrárias, o percurso da prostituta — figurativizada de santa — e o da santa — com feições de uma tal licenciosidade para aquela

³⁸ O Dicionário Aurélio traz “afogado” como qualificação de vestido, ou blusa, fechado até o pescoço, em oposição a decotado.

³⁹ “Espavento” refere-se àquilo que é tratado com luxo, ostentação, espanto, de maneira a chamar atenção.

posição social, o que a aproximaria da prostituta, segundo os valores da época inscritos no próprio conto *in absentia*⁴⁰ — para além dos tipos, forjam, pela inversão isotópica, a ambigüidade, a incerteza, instalando também aí a dúvida como significação nesses contos.

Além dessa inversão, na passagem que vai do contato da mão de Conceição com o ombro do rapaz, passando pelo olhar endereçado ao espelho, até os desdobramentos dessa inesquecível experiência, há outra inversão, mais sutil, mas de profundo poder revelador, e que fica na esfera potencial do querer. Vamos aos trechos:

(1) [...] Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio [...]

(2) [...] relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé [...]

(3) [...] falou de duas gravuras que pendiam da parede.

(4) — Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho [marido dela] para comprar outros. [...] os quadros falavam do principal negócio deste homem [...] eram mulheres. Vulgares ambos [...]

— São bonitos, disse eu.

— Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro. [...] em casa de família é que não acho próprio [...] não gosto dos quadros

⁴⁰ Da própria figurativização da “santa” podem-se inferir as características da não-santa; e das imprecisões acerca do comportamento de Conceição tecidas pelo garoto; ou ainda da passagem que contrapõe as imagens das duas mulheres dos quadros pendurados na parede da sala: “... bonitos são, mas estão manchados...”, isto é, maculados de pecado.

(5) [...] Penso que cheguei a abrir a boca, mas logo a fechei para ouvir o que ela contava, com doçura, com graça, com tal moleza que trazia preguiça à minha alma e fazia esquecer a missa e a igreja.

(6) Falava das suas devoções de menina e moça. Em seguida referia umas anedotas de baile, uns casos de passeio, reminiscências de Paquetá, tudo de mistura, quase sem interrupção [...]

(7) Quando cansou do passado, falou do presente, dos negócios da casa, das canseiras de família, que lhe diziam ser muitas, antes de casar, mas não eram nada [...]

(8) [...] entrou a olhar à toa para as paredes.

— Precisamos mudar o papel da sala, disse daí a pouco, como se falasse consigo. (p. 610)

O trecho (1) fala da experiência proprioceptiva por que passa Conceição, marcando-a sensivelmente (sente que estremece, num arrepio de frio). A partir de tal experimentação sensível, o enunciador vai construir semioticamente um salto qualitativo que transformará os estados de coisa em estados de alma, “de realidade mental (psíquica) significante”⁴¹. Isto é, o estímulo captado exteroceptivamente (o contato físico com o rapaz) que invade o corpo da personagem ativa por sua vez o núcleo de sua motivação: um forte desejo. A experiência é de tal modo marcante que o olhar da personagem não será mais aquele puramente dos registros óticos, nem tampouco seu corpo se entregará à simples receptividade das impressões sensoriais: fará um rearranjo de seu espaço mítico. Para a personagem, a sensibilidade do corpo nessa profunda vivência vai valer como um tomar consciência de si. Assim, agora, ela contrapõe à passividade, à obediência, um gesto ativo de afirmação da própria história, dos

⁴¹ Noções emprestadas ao texto de Bevidas, 2007.

próprios quererem. É precisamente o que vemos em (2), quando ela procura a si no espelho. Não sabemos ao certo o que vê, mas podemos inferir alguma coisa entre algo do descontentamento em relação a tudo que a cerca e as possibilidades de sua ressemantização. Ocorre, porém, que, num influxo, ainda vai procurar frear seus impulsos, tentando conter essa forte torrente que ainda a estremece: mostra-se casta ao fazer comentários sobre os quadros do marido, em (3) e (4).

A tentativa logo é frustrada, pois, em seguida, doce, com graça e principalmente com uma moleza que fazia o moço esquecer não só do compromisso, como também beatitudes relacionadas à missa ou à igreja (5), ia envolvendo-o no entretecer de sua própria história, na ressignificação de seu passado (6), na consciência que tinha das “canseiras de família” do presente, e de como fora enganada sobre “casamento” (7) e das ações necessárias para um futuro em parte melhorado pela possível subversão em relação à mesmice de sua vida de santa: ela passa a questionar a presença de certos objetos na casa, os quais não têm mais o estatuto de “coisa no mundo”, isto é, transformam-se na representação de tudo aquilo com que tem uma relação disfórica no presente e evocam um tempo em que fora mais feliz, o que a faz expressar a necessidade de mudar. Por causa dessa inversão, da passividade à atividade, podemos ler em “papel de parede” o traço semântico “papel social”: a necessidade não de se trocar o papel de parede, mas de reinventar a própria vida.

Só por essas inversões já seria difícil julgar os comportamentos de uma e outra personagem: se Marocas trai seu amante e se entrega a Leandro, aproveitando a ausência de Andrade; ou se, de fato, Conceição expressa seu desejo, violando os rigores que interditavam esse tipo de comportamento à época⁴².

⁴² As mulheres devem obedecer aos homens, resignar-se perante suas traições. Citando o caso de um tal Bernardo Vieira de Melo, Sergio Buarque (2001, p. 82) relata que, no século XIX, o pátrio poder era virtualmente ilimitado e que “suspeitando a nora de adultério, condena-a à morte em conselho de família e manda executar a sentença, sem que a Justiça dê um único passo no sentido de impedir o homicídio ou de castigar o culpado, a despeito de toda publicidade que deu ao fato o próprio criminoso...”.

Entretanto, além do perfil complexo dessas personagens, o narrador de “Singular ocorrência” faz saber que Leandro, o suposto parceiro de Marocas na possível traição, é reles (por alguns trocados seria capaz de tudo, até de uma grave mentira) e que um simples empalidecimento de Marocas, quando toma ciência da delação, não a culpava definitivamente, pois parecia de uma retidão a toda prova. Também no caso de Conceição, o garoto agregado, de dezessete anos, confuso (embebido da verve romântica de *Os Três Mosqueteiros*, de Dumas), deixa apenas entrever sinais do que poderia ter ocorrido. Sem falar na lisura de Conceição minuciosamente descrita.

Ora, parece que também nesses contos as enunciações se mostram marotas. Vejamos como se revelam nas fendas identificadas estruturalmente em ambos os casos, retomando o caráter movediço apontado no início de nossa análise.

Os narradores, apesar de nos aproximar dos fatos (quando do tempo/espço da enunciação), com o fito de que seja dispensada uma maior atenção a eles, narram os episódios de uma certa distância — não podem ver tudo, nem se lembrar de tudo ou ainda tecem sobre si mesmos uma falta de credibilidade que coloca em dúvida o seu próprio dito.

Em “Singular Ocorrência” o narrador, passados uns dez anos, conta a história. De fora dos fatos, além da distância temporal, sua versão apóia-se apenas naquelas dadas por Andrade, quando este conta ao narrador como conheceu Marocas, ou em passagens que se seguem:

Estou mestre-escola, disse-me ele [o Andrade] um dia; e foi então que me contou a anedota do Rocio [...] (p. 391)

[...]

[...] de caminho disse-me a respeito da Marocas as maiores finezas [...] (p. 391)

[...]

Na Gávea ainda falamos da Marocas [...] (p. 391)

Há ainda versões da própria Marocas que segredara fatos ao narrador:

[...] Não me encobriu nada; contou-me [Marocas contou-lhe] tudo com um riso de gratidão nos olhos [...] (p. 391)

Mas pouquíssimas versões como resultado de raros momentos realmente presenciados por ele:

[...] Jantávamos às vezes os três juntos; e... não sei por que negá-lo, — algumas vezes os quatro [...] (p. 391)

[...]

[...] [Marocas] disse-me que, não tendo família para passar a festa de S. João, ia fazer como Sofia Arnout da comédia, ia jantar com um retrato; mas não seria o da mãe, porque não tinha, e sim do Andrade. Este dito ia-lhe rendendo um beijo; o Andrade chegou a inclinar-se; ela, porém, vendo que eu estava ali, afastou-o delicadamente com a mão [...] (p. 391)

Há certezas também movediças em determinadas afirmações feitas por esse narrador, por exemplo, que não era hábito de Marocas apanhar sujeitos, ainda mais reles, na rua. Ele simplesmente faz essa afirmação, mas nada que vem a seguir e nada daquilo que já foi dito podem confirmá-la. Outra verdade duvidosa é o fato de o narrador não aceitar como causa a “nostalgia da lama” fazendo uso de um verbo que está longe de inspirar certeza: ele diz “— **Acho** que não”, e outra vez não há fatos que confirmem essa impressão. Mais uma marca em que se pode infundir certa desconfiança em relação àquilo que está sendo dito está expressa em:

[...] A cena que se seguiu foi breve, mas dramática. Não a soube inteiramente, porque o próprio Andrade é que me contou tudo, e, naturalmente, estava tão atordoado, que muita coisa lhe escapou [...] (p. 393)

Dessa última passagem pode-se, inclusive, afirmar que, depois da suposta traição de Marocas, o testemunho do próprio Andrade carece de imparcialidade e de precisão, pelo fato mesmo de ele estar sob o domínio de seus afetos conflituosos (“... do furor passou à dúvida...”; “... todo o estilo e todo o repertório dessas crises...”, referindo-se às reações disparatadas de Andrade).

Em “Missa do Galo”, além da distância temporal entre o presente da enunciação e o passado do enunciado (“Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, **há muitos anos...**”), também há marcas de forte dúvida implícita na insegurança expressa textualmente:

Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos [...] (p. 605)

[...]

“Talvez esteja aborrecida”, pensei eu. (p. 608)

[...]

[...] não entendi a negativa; ela pode ser que também não a entendesse. (p. 609)

[...] pareceu-me que a via dormir [...] (p. 609)

[...]

Há impressões dessa noite que me parecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. (p. 610)

Os narradores contam o que para eles tem relevância, isto é, fazem seus próprios recortes, revelando muito de si mesmos. No caso de “Singular Ocorrência” isso se evidencia

por certos comentários, como “... já alvoroçado, porque ele tinha em alto grau a paixão das mulheres...”, referindo-se ao Andrade; “... tinha alguns capitalistas bem bons...”, em que aponta desinteresse de Marocas no romance com Andrade, deixando transparecer sua posição sobre a existência de um certo pragmatismo típico da profissão de Marocas. Para esse narrador, o interrogatório feito por Marocas a ele acerca da vida familiar de Andrade, se este a amava de verdade ou se seria um capricho, são evidências “... que mostravam a força e a sinceridade da afeição...” de Marocas: claro árbitro.

No conto “Missa do Galo” o recorte é ainda mais fino, pois só se explicita implicitamente: no uso, ou reprodução, do “... eufemismo em ação...”, por exemplo; em “não sabia odiar; pode ser até que não soubesse amar...”. O dito pelo não dito acaba construindo um narrador dissimulado: quando Conceição diz que acordou por acordar, esse narrador percebe que “os olhos não eram de pessoa que acabasse de dormir; pareciam ainda não ter pegado no sono...”, ao que ele mesmo replica, dizendo que “essa observação, porém, que valeria alguma coisa em outro espírito, depressa a botei fora...”, entretanto, mesmo botando-a fora, já pensou nisso, já a expressou. Além disso, suas observações terão o viés romântico de Dumas⁴³ (“Dentro em pouco estava completamente ébrio de Dumas.”), o que é confirmado mais adiante:

[...] Vestia um roupão branco, mal-apanhado na cintura. Sendo magra, tinha um ar de visão romântica, não disparatada com o meu livro de aventuras. (p. 607)

Enfim, são narradores imprecisos e que colocam em dúvida o próprio dito pela forma de seu "dizer". Além disso, essas vozes estão comprometidas com aquilo que dizem, pois são narradores-personagens que por seus comentários mostram certa adesão a determinados valores.

⁴³ “A imaginação mascara tudo que não a serve” (DURAND, 1997, p. 80).

As enunciações assim estruturadas nos contos forçam, por assim dizer, a prospecção de outro foco de interesse que não as supostas “faltas” de Conceição e Marocas. Novamente, temos a sobreposição da enunciação⁴⁴ ao enunciado. Em “Singular Ocorrência” há as seguintes passagens:

[...] Jantávamos às vezes os três juntos; e... não sei por que negá-lo, — algumas vezes os quatro. (p. 391, grifos nossos)

Fica evidente, no trecho, que o narrador também se encontrava com prostitutas e, por que negá-lo, se para os homens certos hábitos e ações são tidos como absolutamente normais e até necessários?

Sobre Andrade temos que, embora casado, “... tinha em alto grau a paixão das mulheres...”, e não titubeava em trair a esposa com Marocas; em “... Gosto desse gesto...”, diz o interlocutor do narrador quando da atitude pudica de Marocas que evitava beijar Andrade em público, ao que responde o narrador “Ele [Andrade] não gostou menos...” (apontando a restrição em relação à demonstração pública de amor por parte da mulher); e, sobretudo em:

[...]

— Não defendo o Andrade [sobre o dinheiro que deu a Leandro para intimidar Marocas, fazendo-a confessar sua provável falta]; a cousa não era bonita; mas a paixão, nesse caso, cega os melhores homens. Andrade era digno, generoso, sincero; mas o golpe fora tão profundo, e ele amava-a tanto, que não recuou diante de uma tal vingança. (p. 392)

[...]

⁴⁴ A referência à enunciação será sempre àquela enunciada, cujas marcas podem ser identificadas ao longo do texto.

Enfim, dentre tantas ocorrências, consuma-se uma rede de cumplicidade, implícita nesse dizer, entre os actantes masculinos do conto, na qual se inclui o narrador: “... aliás, a ligação do Andrade e da Marocas era conhecida de todos os seus amigos...” (inclusive o narrador). Fica clara, assim, a cumplicidade de todos os homens da narrativa em compartilhar um juízo em relação a esse tipo de atitude, uma visão de mundo, determinados valores.

Em “Missa do Galo”, além da discreta, porém institucional, traição do marido de Conceição e seu pendor a um “rabo de saia” (“Os quadros falavam do principal **negócio** deste homem...”, isto é, de mulheres), há, no falar do narrador, velada negação dos desejos de Conceição que cresce proporcionalmente à evolução de sua evidência, como em:

Não sabia odiar; **pode ser até que não soubesse amar...** [ausência de querer na mulher]

... duvidei da afirmativa [...] Já disse que ela **era boa, muito boa...** [quando não admite a possibilidade do desejo de Conceição de estar ali com ele, de ainda nem ter dormido – ser boa = pureza, ausência de desejos]

De barbeiro? A senhora nunca foi a casa de barbeiro... [referindo-se aos espaços reservados estritamente à esposa e às “outras” — o espaço físico de uma mulher de bem é a casa, não a rua⁴⁵]

Achei-a como sempre, natural, benigna, sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera... [o erotismo feminino ligado à malignidade e à falta de naturalidade]

Pelas marcas enunciativas, percebe-se que as astúcias da enunciação, diria Fiorin, vão compondo, num jogo de esconder e revelar, o discurso que confirma o preconceito social em relação às mulheres: mostram, de um lado, o amplo e livre espaço de trânsito e a

⁴⁵ Segundo Roberto DaMatta (2000, p. 15), a casa e a rua “são, para os brasileiros, categorias sociológicas [...] não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados [...]”.

cumplicidade dos homens na busca da satisfação de seus desejos; e, de outro, botam às claras o que esses privilegiados homens pensam em relação à possibilidade de as mulheres — tanto a santa esposa de casa, como a prostituta da rua — possuírem desejos e, mais, de elas efetivamente explicitá-los.

É pelo caráter enigmático das personagens principais (construído por inversões isotópicas), que parecem, mas não são (ou que são, mas não parecem), e também pela falta de credibilidade dos seus narradores (pela posição díspar que ocupam em relação à mulher na sociedade, o que os desqualifica como destinadores julgadores das ações femininas, pela imprecisão de seus relatos e pela importância que dão àquilo que não dizem) que a ironia vai se completar nesses contos.

O enunciado fala algo, mas o sujeito enunciador mira outro alvo, possibilitando a seguinte leitura dos textos: o desequilíbrio no relacionamento entre homens e mulheres. O importante já não é mais se houve ou não traição, mas a reação dos homens a esse fato, quando é sobre eles que recai o ônus do provável “deslize”, ou quando diretamente a eles é endereçado e expresso o impensável, inadmissível desejo feminino. Esse “desvio” na leitura só é possível por um ardil da enunciação: leva o leitor a aceitar a dúvida em relação a esse sistema de valores, além de esboçar um possível vôo curto e urgente dessas mulheres em direção à satisfação de seus desejos, ao prazer, pólo para o qual convergem desentendimentos e indignação de uma sociedade hostil, em que apenas o homem, branco, possui prerrogativas.

* * *

Conclusão

Bruxo... bruxarias

Vê-se que o duvidar machadiano põe no centro de seu fazer um produto semântico que leva à coexistência de contrários, cuja relação, quase sempre, é dada numa oposição decisiva⁴⁶, fortemente marcada. Assim, se é possível estabelecer graus nas relações de contrariedade (por exemplo, imaginemos o preto e o branco em duas posições extremas de um *continuum* e, entre essas cores, todas as nuances opositivas da passagem de uma para a outra), Machado trabalha, principalmente, com os extremos, borrando-os numa única paisagem, num só corpo, fundindo-os no ânimo, nas convicções e comportamento de uma só personagem. Portanto, aquilo que se mostra definitivo, sólido, inflexível, inquestionável, e o que se realiza em sua extrema fluência e flexibilidade, e por isso provavelmente inapreensível ou fugidio, Machado constrói o movediço, produto da mescla dos dois semantismos.

Em outras palavras, a lógica machadiana da construção do discurso não é a da causalidade, mas sim aquela que transige, concilia o inconciliável, que é precisamente a maneira de o escritor construir a dúvida, porque o duvidar no discurso de Machado constrói literariamente a desconstrução de “verdades”; problematiza o que já era ponto pacífico, discute o indiscutível. Essa transigência vai, de igual modo, desafiar o aceito, o esperado, a expectativa, fazendo crer no incrível, operando também com valores tidos como universais, relativizando-os, colocando-os em xeque. Tanto o movimento que transige quanto o que duvida se permitem a liberdade de não acreditar (ou duvidar) cegamente nas regras “normais da vida cotidiana”, de não reificá-las como se elas não fossem cultural e historicamente determinadas.

⁴⁶ Conf. Bachelard, sobre a idéia de que nem todos os contrários se equivalem, que há gradações entre eles (Apud ZILBERBERG, 2006, p. 180).

Ambas são da ordem do inesperado, da surpresa, porque frustram expectativas, causando rupturas num tecido de valores esperados, desejados, sabidos, tidos como certos, “normais” e projetam um estado de atenção, abrindo, assim, um leque infinito de possibilidades, que corresponde àquelas da construção lingüística da realidade, isto é, de suas infinitas versões discursivas, meio único de se chegar a ela e também de partilhá-la.

Outro dado importante é que o impacto, o estranhamento, só se configura como tal porque pressupõe uma cotidianidade que o enquadra como fratura. Igualmente, a dúvida irromperá no meio estável de pontos de vista tidos como verdadeiros. Ambas, a transigência, ou amálgama de extremos, e a dúvida, pressupõem, pensando no caminho sintagmático de cada uma, um antes, no qual as coisas se afirmam, ou são dadas como certas em termos de expectativa. E depois projetam, como rupturas que são, a um momento seguinte, um prosseguimento que não é nem um restabelecimento, nem uma resolução. Ou seja, se configura apenas como um estado de atenção relativizada (todas as perspectivas ganham igual importância), de prudência, que evita tanto a precipitação como a presunção dogmáticas.

Seguindo essa ordem de idéias, podemos dizer que a dúvida, a ambigüidade e o complexo, construídos pela lógica da mescla do que não se misturaria, na prosa breve machadiana vista nesta pesquisa, se fariam segundo um percurso que começa com a expectativa regida por um contrato, de um lado, e, de outro, a quebra desse contrato, o que projetaria um vir a ser:

PERCURSO DA DÚVIDA COMO IMPACTO				
Pressuposição	→	Posição	→	Posposição
<i>Acreditar</i>		<i>Questionar (refletir)</i>		<i>Projetar</i>
estado de crença		estado de abalo da crença		estado de atenção
contrato/expectativa		decepção/frustração (impacto)		suspensão/inacabamento
segurança		insegurança (desconfiança)		prudência/cuidado

O percurso começa com a montagem dos pressupostos (valores dos valores implicados no contrato em causa), passa pela construção de sua implosão (decepção em relação a esse contrato, a dúvida), núcleo intenso desse processo realizado pelo enunciador, e termina com a projeção de um inacabamento (instabilidade que apenas sugere um prosseguimento, sem precisá-lo).

Segundo o que foi visto nas análises dos contos, esse impacto, o cerne tônico da sintagmática da dúvida — a transigência como o inesperado — será tecido por diferentes mecanismos.

Um primeiro mecanismo ocorre como princípio estruturador da totalidade de significação dos contos e com aspectualidades diferenciadas.

Pontualmente, é o que acontece ao longo de “Miss Dollar”. O sujeito enunciador constrói um simulacro do campo de relação intersubjetiva dos seguintes contratos: (i) o do senso comum, entre destinador/sociedade e um hipotético destinatário (quando opera com os valores dados culturalmente e que regem comportamentos, idéias e mesmo afetos; o exemplo mais contundente em “Miss Dollar” é a construção da personagem Mendonça com suas oscilações de caráter e a conseqüente opacidade de suas intenções); (ii) o objetivante e o subjetivante, entre obra literária do naturalismo-realismo e/ou do romantismo e os seus

leitores expectantes: quando vai frustrando uma a uma as expectativas dos destinatários desses contratos (“... não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores...”).

Em seguida, o sujeito enunciador mostra-se como uma metassimulação, quando sugere compartilhar desses contratos, tecendo minuciosamente os valores envolvidos nesses acordos. Finalmente, assim que o objeto estiver suficientemente construído, conforme o esperado, o sujeito enunciador, Machado de Assis, o implodirá; a ele, seus valores e seus parceiros, colocando-os todos em dúvida, em xeque. Vimos esse objeto construído na figurativização de Mendonça que, embora amasse os animais, os colecionava; apesar de sugerir interesse na recompensa, vai saindo da casa da cachorrinha sem os 200 mil réis prometidos pela devolução do animal; e tantas outras ocorrências. Também são exemplos as frustrações dos leitores em relação aos acordos literários do realismo-naturalismo e o do romantismo, logo no início do conto.

Em “Teoria do Medalhão”, de maneira durativa, diferentemente das ocorrências pontuais de um fazer/desfazer do mesmo mecanismo em “Miss Dollar” (ora rompendo o *continuum* semântico da construção de um tema, ora desestabilizando a figurativização dos atores, mostrando seus fluxos e influxos em relação a determinados valores, ora sobrepondo e aproximando isotopias aparentemente distantes, como vimos na análise do conto), a dúvida como transigência é o próprio princípio estruturador do conto. O percurso da dúvida nele se faz, a um tempo, pela contra-voz que se afirma na própria construção do ponto de vista inviável do pai. Num *crescendo*, os valores defendidos pela voz paterna vão sendo construídos nesse discurso direto, ao mesmo tempo em que no contra-discurso são disforizados pelo sujeito enunciador que, no modo do segredo, vai pintando-os com cores cada vez mais fortes, num efeito cumulativo de exageros, absurdos, ridículos ou ainda de fatos inexequíveis.

Por outro lado, a dúvida se fará como ruptura em relação aos valores de realidade, ou sua evanescência (sua atonização), ou como a tonicidade dos valores de irrealidade, numa especial maneira de discutir a própria ficção: mostrando-se como uma das possibilidades de sua realização, ou seja, descartando o ilusionismo fincado em opiniões tidas como naturalmente verdadeiras e evidentes (HANSEN, 2006), para criar suas próprias regras de invenção ficcional, colocando em xeque, em dúvida, os valores esperados em relação à obra de ficção à época. Referimo-nos aos contos “Frei Simão” e “A Chinela Turca”.

Em “Frei Simão” o narrador se afasta dos escritos do padre, de onde ele “deveria” tirar os fatos da narrativa que está construindo. Ele deixa claro que desconhece a vida do Frei, contudo, por uma astúcia da enunciação e dando sinais de que é ele quem verdadeiramente escreve a história, o padre narrador nos mostra, sem dizer, que faz invenção, mentira, ficção, portanto. É a narrativa que se desvela como a elaboração da ficção, do objeto artístico como arbítrio; que não obedece aos escritos de Frei Simão, nem mesmo às leis da verossimilhança. Nesse conto, esse mecanismo se faz mais tenro, discreto, apenas por pistas que aparecem aqui e ali ao longo do conto, segundo o estudado em sua análise.

No conto “A chinela Turca” há igualmente a construção de outra narrativa que se encaixa na do conto. Neste caso, porém, a complexidade da construção do texto no texto é muito maior, como pudemos constatar: pelo total abandono da primeira narrativa, pelas incoerências minuciosamente construídas e que tanto evidenciavam o arbítrio da construção ficcional. E, finalmente, a volta ao texto de origem, à primeira narrativa que, depois daquela subversão, também sofre transformação qualitativa no que diz respeito à verossimilhança ancorada no além do texto, cujo eixo seria a adequação substancial entre signos da linguagem, os conceitos e as estruturas da realidade empírica (HANSEN, 2006, P.76).

Um terceiro mecanismo identificado na construção da dúvida é aquele que a configura como o conflito entre as isotopias temáticas e as figurativas. Em “Singular Ocorrência” e

“Missa do Galo” a mescla de opostos, a conciliação do inconciliável, é construída pela instalação de recorrências semânticas, tecidos significativos que ora se contrapõem, ora se contradizem, por exemplo, a santa (a beatitude) figurativizada com forte carga de licenciosidade; e a prostituta, com traços da mais alta virtuosidade. Ambas subvertendo, mesmo que potencialmente, sua condição de passividade à de atividade, mudando o rumo, ainda que indelevelmente, de suas condições de mulheres do século XIX.

Enfim, em cada nível do texto, do patamar mais abstrato ao mais manifesto (por exemplo, da ambição cega e obsessiva, enquanto tema, à sua discursivização em elementos mais concretos, como o casamento por possível interesse, ou pelo resgate e devolução de um animal em troca de ricos 200 mil réis em “Miss Dollar”) a dúvida estará entretecida como impacto nos contos estudados.

Machado faz a inclusão definitiva da enunciação no discurso não como um mero eu observador ou apenas um contador irônico de algum fato, nem como instrumento cujo único fim seria apenas a construção do enunciado, mas sim como uma estrutura fundadora do sentido de sua obra. Dessa maneira, a enunciação nesses contos não é só mais uma voz no discurso. É uma estrutura geradora de sentido. É a explicitação da idéia de representação como produção do homem, como sentido gerado por ele, no ato de sua enunciação, cujo modo semiótico de presença, na produção aqui analisada, é o daquele que duvida, ou seja, se define pela disjunção com a certeza, caracteriza-se por um crer não ser.

Essa crença machadiana — que coloca o mundo em dimensões da dúvida, do complexo, da mescla que confunde, questiona, duvida — é transformada num importante e recorrente valor na economia da literatura de Machado, constituindo-se, assim, num verdadeiro mapa para a captação da voz desse hábil enunciador: uma gramática das possibilidades da produção de sentido.

Referências bibliográficas

AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Michel Meyer (prefácio) e Isis Borges B. da Fonseca (Intro., Notas e Trad. do grego). São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Clássicos).

ASSIS, Machado de. *Contos fluminenses*. RJ/SP/RS: W. M. Jackson Editores, 1946.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delta S. A., 1958.

AZEVEDO, Álvares de. *Macário, Noites na Taverna e Poemas Malditos*. Apresentação de Hildon Rocha. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

BAEDER, Berenice Martins. *Um e outras: feminino em Machado*. Trabalho de conclusão do curso de Literatura Brasileira IV, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Fundação para o desenvolvimento da Unesp/Hucitec, 1988.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora da Universidade de Brasília, 1999.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003a.

_____. *Autobiografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003b.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Fundamentos).

_____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas /FFLCH – USP, 2002.

_____ e bb, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Anamaria Skinner (Trad.). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Ivã Carlos Lopes (Coord. de Trad.), Grupo CASA (Trad.). Bauru/SP: EDUSC, 2003.

BORBA, Francisco S. *Dicionário de Usos do Português do Brasil*. São Paulo: Ática, s/d.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____ et al. *Machado de Assis*. Participação especial de Antonio Callado, Luiz Roncari, Roberto Schwarz e Sonia Brayner. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção Escritores Brasileiros: Antologia e Estudos).

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas/SP: Editora da Universidade de Campinas, 1996.

_____. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. 2 vols. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Coleção Fundamentos).

CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

CRUZ JR., Dílson F. *Estratégias e máscaras de um fingidor: a crônica de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin Editorial/Humanitas FFLCH – USP, 2002.

DAMATA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 6. ed. Janeiro: Rocco, 2000.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2004.

DIXON, Paul. Modelos em movimento: os contos de Machado de Assis. In *Tereza: revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. 34/Imprensa Oficial do Estado, 6-7, 2006.

DUBOIS, J. et al. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987. (Linguagem Crítica).

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FIORIN, José Luiz. As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário. In: *Alfa*, São Paulo, 32:53-67, 1988.

_____. *Elementos de análise do discurso*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

(Repensando a Língua Portuguesa).

_____. Fruição artística e catarse. In: *Letras*, Santa Maria: UFSM/CAL, 20: 11-38, jan./jun. 2000.

_____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. Polifonia textual e discursiva. In BARROS, Diana Luz Passos e FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003a.

_____. O contrato de veridicção no romance. In: *Perfiles Semióticos*, Mérida/Venezuela: Universidad de Los Andes/Ediciones Del Rectorado, 7:2003b: 137-152.

_____. (Org.). *Introdução à Linguística II: princípios de análise*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

_____. *Linguagem e ideologia*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2005.

_____. Interdiscurso e Intertextualidade. In BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas (Trads.). São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas FFLCH – USP, 2001.

GLEDSON, John (org.). *Machado de Assis: contos/uma antologia*. Vols. 1 e 2, São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GREIMAS, A. J. (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.

_____. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____. *Da Imperfeição*. Ana Cláudia de Oliveira (Trad.). São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____ e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Prefácio de José Luiz Fiorin e tradução de Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Pañuela Cañizal, Edward Lopes, Ignácio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembrá e Tiekô Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin editorial/Edusp, 2004.

HANSEN, João Adolfo. O imortal e a verossimilhança. In *Tereza: revista de literatura brasileira*. São Paulo: Ed. 34/Imprensa Oficial do Estado, 6-7, 2006.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La conversation*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

KRISTEVA, Julia apud FIORIN, José Luiz. Interdiscurso e Intertextualidade. In BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

LANDOWSKI, Eric et al. *Semiótica, estesis, estética*. Ana Claudia de Oliveira; Eric Landowski e Raúl Dorra (Eds.). São Paulo/Puebla: EDUC/UAP, 1999.

LOPES, Ivã Carlos; PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. A Semântica Lexical. In FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à Lingüística II: princípios de análise*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUCIANO DE SAMÓSATA (séc. II). *Diálogo dos mortos*. Versão bilíngue grego/português. Henrique G. Murachco (Org., Intro. e Trad.). 2. ed. São Paulo: EDUSP/Palas Athena, 1999.

MACHADO DE ASSIS. *Obras Completas*. 3 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MACHADO, Irene. *Escola Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Marina Appenzeller (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Pragmática para o discurso literário*. Marina Appenzeller (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Porto/Portugal: RÉS-Editora, s/d.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de et al. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. Ana Claudia de Oliveira e Eric Landowski (Eds.). São Paulo: EDUC, 1995.

PARRET, Herman. *Les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité*. L Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, s/d (Philosophie et Langage).

_____. *Enunciação e pragmática*. Eni Pulcinelli Orlandi et al. (Trad.). Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

_____. *A estética da comunicação: além da pragmática*. Campinas: Editora da

Unicamp, 1997. (Coleção Repertórios).

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Ensaaios).

POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA.
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS.
FFLCH/UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Tereza: revista de literatura brasileira*.
São Paulo: Ed. 34/Imprensa Oficial do Estado, 6-7, 2006.

RASTIER, François. Sistemática das Isotopias. In *Ensaaios de Semiótica*. GREIMAS, A. J. (Org.). Heloysa de Lima Dantas (Trad.). São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica geral*. Ivone Castilho Benedetti (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

SILVA, António de Moraes. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. 10. ed. Editorial Confluência, vol. IV, s/d.

SILVA, Ignácio Assis (org.). *Corpo e sentido*. Araraquara/SP: Unesp, 1996.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação Histórica do Brasil*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1973.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____ e LOPES, Ivã Carlos. “As vitrines” de Chico Buarque: exercício de análise. In: *Significação*, 25, 2006.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. In: *Significação*, 25, 2006.

Outras fontes de pesquisa

BEIVIDAS, Waldir. Corpo, semiose, paixão e pulsão. *Semiótica e Metapsicologia*. Em **Núcleo Sephora**. Disponível em <http://www.nucleosephora.com/biblioteca/corpo1/publicacoes/corposemiose.pdf>. Acesso em 29 setembro.

RASTIER, François. De la signification au sens: pour une sémiotique sans ontologie. (s/d). Disponível em www.revue-texto.net. Acesso em: julho 2008.