

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

SANDRA MARIA STEILEIN

ANÁLISE SEMIÓTICA DO CONTO FANTÁSTICO DE MACHADO
DE ASSIS: "O CAPITÃO MENDONÇA"

Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do Grau de Mestre em Letras, Área de Concen
tração em Literatura Brasileira.

Florianópolis, fevereiro de 1992

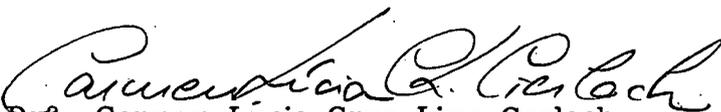
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Grau
de

MESTRE EM LETRAS

Área de Concentração em Literatura Brasileira e aprovada em sua forma fi
nal pelo Curso de Pós-Graduação em Letras — Literatura Brasileira e Teor
ria Literária.

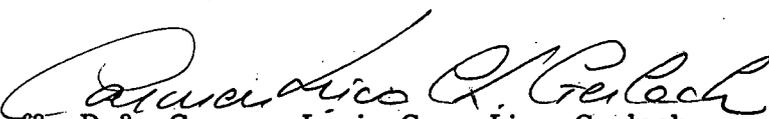
Profª. Drª. Rita de Cássia Barbosa

COORDENADORA


Profª. Drª. Carmem Lúcia Cruz Lima Gerlach

ORIENTADORA

BANCA EXAMINADORA


Profª. Drª. Carmem Lúcia Cruz Lima Gerlach

PRESIDENTE DA BANCA


Profª. Drª. Diana Luz Pessoa de Barros


Profª. Drª. Hilda Gomes Vieira

Prof. Dr. Celestino Sachet

SUPLENTE

Para Vantuir, Alissa
e Conrado

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Carmem Lúcia Cruz Lima Gerlach pela confiança, compreensão e amizade a mim dispensadas durante a orientação deste trabalho.

À minha irmã Eliana e a meus pais pelo apoio e incentivo.

A Todos os professores do Curso de Pós-Graduação em Letras que contribuíram para a minha formação.

A todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta dissertação.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a efetuar uma análise semiótica do conto fantástico de Machado de Assis: "O Capitão Mendonça".

Para atingir tal objetivo nos baseamos nos pressupostos teóricos formulados por A. J. Greimas e seus seguidores.

Em consequência deste estudo semiótico constatamos que a presença do sono e consequente pesadelo fazem surgir uma narrativa englobante e uma englobada.

A narrativa englobada relata o pesadelo e propicia o aparecimento do fantástico, o qual é interrompido com uma brusca volta à realidade o que nos levou a constatar a categoria semântica que está na base do texto: /real/ versus /imaginário/.

RÉSUMÉ

Ce travail a l'intention d'effectuer une analyse sémiotique du conte fantastique de Machado de Assis: "O Capitão Mendonça".

Pour atteindre cet objectif nous nous sommes basé sur les présuppositions théoriques formulées par A.-J. Greimas et leurs partisans.

Comme résultat de cette étude sémiotique nous avons constaté que la présence du rêve et par conséquent la présence du cauchemar font surgir une narrative englobante et englobée.

La narrative englobée mentionne le cauchemar et propotionne l'apparition du fantastique, lequel est interrompu avec un soudain retour à la réalité où nous avons constaté la catégorie sémantique qui est dans la base du texte: / réel / versus / imaginaire /.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	I
RESUMO	II
RESUMÉ	III
INTRODUÇÃO	7
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS	9
CAPÍTULO I - O MÉTODO	10
A - A SEMIÓTICA POSTULADA POR A. J. GREIMAS	11
1 - SEQUÊNCIA E CRITÉRIOS DE SEGMENTAÇÃO DO TEXTO	13
2 - A ESTRUTURA NARRATIVA	15
2.1 - Narratividade	15
2.2 - Programas Narrativos	17
2.3 - Percurso Narrativo	19
2.4 - Fases do Programa Narrativo	21
2.5 - Modalidades	26
3 - A ESTRUTURA DISCURSIVA	32
3.1 - Discursivização	32
3.2 - Tematização e Figurativização	34
3.3 - Isotopia	38

4 - A ESTRUTURA FUNDAMENTAL	40
4.1 - O QUADRADO SEMIÓTICO	40
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO I	43
CAPÍTULO II - ANÁLISE DO TEXTO: "O CAPITÃO MENDONÇA"	45
A - ORGANIZAÇÃO TEXTUAL DE "O CAPITÃO MENDONÇA" ...	46
1 - SEQUÊNCIA: O ENCONTRO	51
1.1 - Amaral	53
1.2 - Capitão Mendonça	62
1.3 - Outra vez Amaral	66
2 - SEQUÊNCIA: O CONVITE	70
2.1 - O Convite do Capitão	71
2.2 - O Deslocamento	73
2.3 - Os Adjuvantes	74
3 - SEQUÊNCIA: A CASA DO CAPITÃO	78
3.1 - O Corredor	85
3.2 - A Sala de Visitas	88
3.3 - A Sala de Jantar	89
3.4 - Outra Sala	90
4 - SEQUÊNCIA: A CASA DE AMARAL	112
4.1 - O Deslocamento	113
4.2 - Final de Noite	114
4.3 - O Dia Seguinte	115
5 - SEQUÊNCIA: VOLTA À CASA DO CAPITÃO	121
5.1 - A Sala de Visita	126
5.2 - O Laboratório	131
5.3 - A Sala	138

6 - SEQUÊNCIA: O BILHETE	145
7 - SEQUÊNCIA: A OPERAÇÃO	148
7.1 - O Patamar	153
7.2 - A Sala	154
7.3 - O Laboratório	162
8 - SEQUÊNCIA: O DESPERTAR	169
B - O DISCURSO FANTÁSTICO	177
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO II	185
CONCLUSÃO	188
BIBLIOGRAFIA GERAL	192
ANEXO	200

INTRODUÇÃO

Machado de Assis ultrapassou os limites de qualquer escola literária. A singularidade da sua prosa apresenta uma ironia e uma "estrutura insólita e desenvolta"¹ que impedem qualquer identificação convincente seja com os moldes românticos ou realistas.

Apesar da relevância de Machado de Assis para nossas letras, muitos de seus textos ficaram por longo tempo esparsos em jornais e revistas para os quais o autor contribuiu regularmente. A partir de 1956 o historiador Raimundo Magalhães Junior reuniu muitos desses contos esparsos em coletâneas tais como: **Contos recolhidos**, **Contos esparsos**, **Contos sem data**, **Contos avulsos**, **Contos esquecidos**², **Contos e crônicas** e **Contos Fantásticos de Machado de Assis**.

O resgate desses textos, porém, não garantiu a divulgação dos mesmos e pudemos constatar que a crítica deles pouco se ocupou, deixando-os quase que no esquecimento.

Cientes da relevância e da necessidade de estudos que abranjam a totalidade da obra machadiana nos ocuparemos do conto "O Capitão Mendonça". Este conto foi publicado pela primeira vez em 1870 no "Jornal das Famílias", e foi incluído por R. Magalhães Júnior nos **Contos Recolhidos** (1956). Posteriormente o mesmo historiador incluiu este conto em um volume dedicado a alguns contos machadianos que apresentam elementos fantásticos: **Contos fantás**

ticos de Machado de Assis (1973).

Com a análise do conto "O Capitão Mendonça" pretendemos comprovar seu valor literário, salientando a presença do sonho e do sobrenatural em sua estrutura, elementos para os quais a crítica pouco tem atentado. Sendo que o nosso estudo se justifica, principalmente, pela possibilidade de oferecer uma visão nova do mundo machadiano, reavaliando e reafirmando sua grandeza dentro da literatura nacional e universal.

O texto literário em questão será focado enquanto uma narrativa que se vincula ao discurso fantástico entendido segundo Tzvetan Todorov:

"O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à 'realidade', tal qual ela existe para a opinião comum".³

A fim de atingirmos o nosso objetivo embasamos nosso estudo na teoria semiótica formulada por Algirdas Julien Greimas, que busca verificar as condições internas produtoras da significação do texto. Trata-se de por em evidência a organização narrativa e discursiva deste conto que constitui um micro-universo.

Organizamos o nosso estudo em dois capítulos: o primeiro registra os pressupostos teóricos da semiótica. Iniciamos este capítulo com uma tentativa de sistematizar alguns critérios de segmentação, partimos para a estrutura narrativa, passando pela discursiva e finalizando com a estrutura fundamental.

O segundo capítulo propõe uma análise do texto segmentando-o em oito seqüências, identificando suas componentes narrativa e discursiva a fim de evidenciar as estruturas que possibilitam o aparecimento do fantástico.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 - MERQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira - I. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
- 2 - Recentemente estes volumes foram reeditados pela Editora Ediouro, confira-se a bibliografia.
- 3 - TODOROV, T. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1979, p.152.

CAPÍTULO I - O MÉTODO

A - A SEMIÓTICA POSTULADA POR A. J. GREIMAS

Um trabalho, fundamentado nos procedimentos de análise e metodologia proposta por A. J. Greimas, exige que se formule conceitos operacionais relativos a este exercício.

Antes de iniciarmos a exposição teórica cabe salientar que nos limitaremos a apresentar os conceitos que julgamos básicos e indispensáveis para a compreensão do modelo semiótico. Este procedimento foi por nós adotado por compreendermos que existem trabalhos recentes que discutem largamente os preceitos teóricos formulados por Greimas, entre os quais podemos citar o obra de Diana Pessoa de Barros e a tese de Luciene Espíndola.¹

A prática semiótica consiste no estudo dos sistemas sígnicos ou linguagens. Estas devem ser entendidas como matriz do comportamento e pensamento humanos, capazes de exprimir a relação entre o homem e o mundo que o cerca. Assim apreendida, literatura, teatro, cinema, etc., são linguagens e como tais, susceptíveis de apreensão pela semiótica.

Portanto, o texto literário é um sistema de signos que constrói-se com o auxílio da língua, constituindo um sistema significativo, ou conotativo que engendra um simulacro da realidade.

A semiótica procura desvendar as(a) possíveis(vel) significações (ção) do texto (ou corpus) através do **percurso gerativo**. Este parte do mais simples e abstrato para o mais complexo e concreto e compreende três níveis: **A** - nível fundamental ou das estruturas fundamentais; **B** - nível narrativo ou das estruturas narrativas; **C** - nível do discurso ou das estruturas discursivas.²

PERCURSO GERATIVO		
1º Nível	estruturas fundamentais	mais simples e abstrato
2º Nível	estruturas narrativas	mais complexo e superficial
3º Nível	estruturas discursivas	

Abordamos estes níveis a partir do narrativo, passando ao discursivo e finalizando com o nível fundamental, assim propostos por acreditarmos ser de mais fácil apreensão.

1. SEQUÊNCIA E CRITÉRIOS DE SEGMENTAÇÃO DO TEXTO

O ato de segmentação tem por objetivo desmembrar o texto em unidades textuais mais fáceis de serem manejadas. Essas unidades textuais, na semiótica narrativa, denominam-se seqüências:

*"Em semiótica narrativa, é desejável que se reserve o nome **seqüência** para designar uma unidade textual, obtida pelo procedimento da segmentação, distinguindo-a assim dos sintagmas, unidades narrativas situadas num nível mais profundo".³*

que por sua vez podem ser subdivididas em segmentos:

"Uma seqüência pode ser subdividida em unidades textuais menores, ou segmentos, que revelam, assim, a existência de uma organização interna".⁴

Os semioticistas que se ocupam com a divisão do texto em unidades estabeleceram alguns critérios de segmentação, estes porém, adverte Greimas, não esgotam as possibilidades e outros critérios, ainda não teorizados, poderão ser utilizados.

O primeiro critério observado na segmentação de um texto é a sua "disposição gráfica"⁵ em parágrafos e capítulos. Esta disposição gráfica é tida como "marco natural" da organização do discurso que nem sempre delimita uma seqüência. Assim sendo, uma seqüência pode abranger um ou mais parágrafos e pode não coincidir com o início ou final do mesmo. Da mesma forma o capítulo pode compreender mais de uma seqüência e esta pode ou

não coincidir com o início ou final do mesmo.

Como o critério da disposição gráfica nem sempre é suficiente para a decomposição do texto, outros critérios foram estabelecidos:

1) Critério espaço-temporal: espaço e tempo são elementos sempre presentes no discurso pragmático (discurso que relata fatos e acontecimentos) e, sabe-se que fatos e acontecimentos estão inscritos em um tempo (antes/depois) e um espaço (aqui/lá) apreensíveis no texto.

2) Disjunções lógicas: estabelecidas pelos ditos conectores do discurso (e, mas, portanto, no entanto, etc.). Estes só serão úteis à segmentação do texto quando introduzirem oposições de idéias.

3) Disjunções actoriais: dizem respeito a presença ou ausência, ou ainda à introdução de um novo personagem em cena.

4) Disjunções tímicas: o texto pode apresentar a alternância de momentos eufóricos e disfóricos conforme o investimento ora de valores negativos, ora de valores positivos.

5) Disjunções enunciativas: diz respeito aos procedimentos enunciativos e contrapõe seqüências descritivas vs narrativas vs dialogadas.

Estes são os critérios estabelecidos para a segmentação textual, aparente no nível das estruturas narrativas, que serão por nós utilizados.

2. A ESTRUTURA NARRATIVA

Nesta etapa serão trabalhados os elementos constitutivos da com
ponente narrativa que articula-se em uma sintaxe narrativa e em uma semã
tica narrativa.

"As estruturas narrativas simulam, por conseguinte, tanto a história do homem em busca de valores ou a procura de sentido quanto a dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos".⁶

2.1. Narratividade

Diana L. P. de Barros dá duas definições de narratividade que se complementam:

"... narratividade como transformação de estados, de situações, operada pelo fazer transformador de um sujeito, que age no e sobre o mundo em busca de certos valores investidos nos objetos; narratividade como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador, de que decorra comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor. Em outros termos, as estruturas narrativas simulam a história da busca de valores, da procura de sentido".⁷

Assim definida a narratividade expressa uma sucessão de esta
dos e de transformações que se apresentam num texto narrativo qualquer.
Situada ao nível da estrutura narrativa, ela se articula em torno de estados

conjuntivos (\cap) e estados disjuntivos (U) que dizem respeito a relação su jeito-objeto.

A análise narrativa fundamenta-se na distinção entre estados e transformações. Um enunciado de estado caracteriza-se por um verbo do ti po ser, sendo reservado os verbos do tipo **fazer** para os enunciados de trans formação.

Distinguem-se duas formas de enunciados de estado que corres pondem ã relação entre sujeito-objeto.

a) $(S \cap O)$ = apresenta a relação de conjunção entre sujeito e objeto.

b) $(S \cup O)$ = apresenta a relação de disjunção entre sujeito e objeto.

A transformação, representada graficamente por uma seta, ex pressa a passagem de um estado a outro, implicando em um fazer que dá o rigem as transformações conjuntivas e disjuntivas.

Distinguem-se duas formas de transformação a conjuntiva e a disjuntiva:

a) $(S \cup O) \longrightarrow (S \cap O)$: transformação de conjunção: pas sagem do sujeito de um estado disjuntivo a um estado conjun tivo.

b) $(S \cap O) \longrightarrow (S \cup O)$: transformação de disjunção: pas sagem do sujeito de um estado conjuntivo a um estado disjun tivo.

2.2. Programas Narrativos

Greimas & Courtés definem programas narrativo:

"O programa narrativo (abreviado como PN) é um sintagma elementar da sintaxe de superfície, constituído de um enunciado de fazer que rege um e nunciado de estado".⁸

O programa narrativo constitui o segmento narrativo mais simples da narrativa de superfície e pode ser representado sob duas formas:

$$PN = F [S_1 \longrightarrow (S_2 \cap Ov)]$$

$$PN = F [S_1 \longrightarrow (S_2 \cup Ov)]$$

A primeira fórmula caracteriza um programa narrativo de conjunção e a segunda um programa narrativo de disjunção onde:

F = função

S₁ = sujeito do fazer

S₂ = sujeito de estado

O_v = objeto de valor

[] = enunciado de fazer

() = enunciado de estado

→ = função fazer resultante da transformação.

∩ = conjunção

∪ = disjunção

O programa narrativo descreve as operações do fazer que transformam os estados. A partir destes enunciados (de fazer e de estado), surtem dois actantes na estrutura narrativa: o sujeito do fazer (S₁) ou sujei

to operador e o sujeito do estado (S_2).

Os programas narrativos são classificados por Greimas & Courtés observando:

a) a natureza da junção: conjunção ou disjunção que revela programas narrativos de aquisição ou de privação do objeto-valor.

b) o valor investido: estes podem ser modais ou descritivos.

c) a natureza dos sujeitos presentes: o sujeito do estado e o sujeito do fazer podem ser representados por atores distintos, ou podem ser assumidos por um único ator, neste caso diz-se de sujeitos sincretizados.

Os programas narrativos podem ser classificados, ainda, de acordo com a sua complexidade. O programa torna-se complexo quando exige a realização prévia de outro(s) programa(s) narrativo(s). Em geral os programas são complexos e neste caso o PN geral ou principal denomina-se programa narrativo de base (abreviado PNB) e os demais programas que se ligam à complexidade da tarefa a cumprir, são ditos programas narrativos de uso (abreviado PNU).

BARROS tomando, juntamente, os critérios da natureza da junção e a natureza dos sujeitos presentes, sugere outra classificação de programa narrativo:

"... programas de aquisição transitiva ou por doação (opera-se a conjunção e o sujeito do fazer é diferente do sujeito de estado), de aquisição reflexiva ou por apropriação (opera-se a conjunção e o sujeito do fazer é igual ao sujeito de estado); de privação transitiva ou por espoliação (opera-se a disjunção e o sujeito do fazer é diferente do sujeito de estado); de privação reflexiva ou por renúncia (opera-se a disjunção e o sujeito do fazer é igual ao sujeito de estado)".⁹

Existem dois tipos fundamentais de programas narrativos a competência que é um programa de aquisição de valores modais onde o sujeito tem por objetivo adquirir as modalidades do poder-fazer e/ou saber-fazer, isto pressupondo que já possui as modalidades do querer-fazer e/ou dever-fazer; a performance que é um programa de aquisição de valores descritivos (estes podem ser divididos em valores subjetivos ou "essenciais" e valores objetivos ou "acidentais"), sendo que o sujeito de fazer e o sujeito de estado podem estar sincretizados em um único ator.

A competência constitui um programa narrativo de uso em relação à performance que constitui um programa narrativo de base.

2.3. Percurso Narrativo

Greimas & Courtès definem percurso narrativo:

"Um percurso narrativo é uma seqüência hipotática de programas narrativos (abreviados em PN), simples ou complexos, isto é, um encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto por um outro PN".¹⁰

O programa narrativo, tido como um segmento narrativo que se pode reconhecer no interior de um discurso, recebe um investimento sintático no enunciado elementar (sujeito de estado, sujeito de fazer e objeto valor). Os actantes sintáticos, no nível do percurso narrativo, tornam-se papéis actanciais.

São reconhecidos, até o momento, três percursos narrativos: o do sujeito, o do destinador-manipulador e o percurso do destinador - julgador.

Reconhecer o percurso do sujeito, dentro da narrativa, significa redefinir o sujeito, isto é, o sujeito definido numa primeira instância como actante sintático, será redefinido de acordo com o papel que o mesmo ocupar nos diversos programas narrativos que compõe o percurso do sujeito. Dentro de um mesmo percurso narrativo o sujeito pode realizar vários PNs e pode assumir, de acordo com a posição no PN, a posição de sujeito competente, sujeito performador, sujeito atualizado ou sujeito realizado.

Distinguem-se estas posições que o sujeito pode assumir observando a "natureza do objeto-valor", isto é, o sujeito pode estar, num dado momento, conjunto ou disjunto do objeto modal o que determinará a sua competência para realizar o programa da performance.

Diana L. P. Barros define o percurso do destinador - manipulador:

*"No percurso do destinador-manipulador, o programa de competência é examinado não na perspectiva do sujeito de estado que recebe os valores modais, mas do ponto de vista do sujeito **doador** ou **destinador** desses valores. [...] É ele, na narrativa, a fonte de valores do sujeito, seu destinatário: tanto determina que valores serão visados pelo sujeito quanto **dota** o sujeito dos valores modais necessários a execução da ação".¹¹*

O programa do destinador-manipulador, freqüentemente, constituir-se-á de um ou mais PNu(s), necessários à realização do PNb. O programa de base do destinador-manipulador será a atribuição da competência modal ao sujeito. O PNb pressupõe um outro programa — a doação de competência semântica, que deve ser entendida como um contrato fiduciário. Em outros termos, é necessário que o sujeito acredite (**creia**) nos valores determinados pelo destinador para se deixar manipular.

O último percurso é o do destinador-julgador ou percurso da sanção:

"A sanção é a última fase da organização narrativa, necessária para encerrar o percurso do sujeito e correlato à manipulação. Organiza-se pelo encaideamento lógico de programas narrativos de dois tipos: o de sanção cognitiva ou interpretação e o de sanção pragmática ou retribuição".¹²

O programa narrativo conhecido como sanção cognitiva efetua o reconhecimento do "herói" ou desmascaramento do "vilão". E o programa dito pragmático estabelece a retribuição ao sujeito pelo destinador julgador. A retribuição (sanção pragmática) é dada de acordo com o reconhecimento (sanção cognitiva); assim, se o sujeito for reconhecido herói receberá uma recompensa, através de valores modais ou descritivos; se o sujeito for reconhecido do vilão, será punido.

2.4. Fases do Programa Narrativo

2.4.1. Contrato e Manipulação

Na fase da manipulação se elaboram os PNs visando levar o sujeito a executar o programa proposto. O plano da manipulação expressa, portanto, o fazer-fazer, corresponde à ação de um sujeito-operador (destinador) sobre o sujeito (destinatário). Ao destinador cabe fazer com que o sujeito execute um determinado programa.

O destinador situa-se na dimensão cognitiva e comunica valores descritivos e/ou valores modais para o destinatário — situado na dimensão pragmática.

Na primeira instância da manipulação estabelece-se a relação contratual — entre destinador e destinatário:

*"... o contrato, estabelecido desde o início entre Destinador e Destinatário — sujeito, regê o conjunto narrativo, aparecendo então o resto da narrativa como a sua **execução** pelas duas partes contratantes, sendo o percurso do sujeito, que constitui a contribuição do Destinatário, seguido da sanção ao mesmo tempo pragmática (a retribuição) e cognitiva (o re conhecimento) do Destinador".¹³*

O destinador para levar o sujeito-destinatário a executar o proposto utiliza-se do contrato fiduciário (fazer-fazer), este pressupõe que o destinador esteja sendo sincero em seu discurso e que o destinatário, ao exercer o seu fazer interpretativo, receba o discurso do destinador como uma verdade incontestável. Este tipo de relação contratual exige confiança entre as partes contratantes — um dizer verdadeiro por parte do destinador e um crer verdadeiro por parte do destinatário:

"O contrato fiduciário põe um jogo um fazer persuasivo de parte do destinador e, em contrapartida, a adesão do destinatário: dessa maneira, se o objeto do fazer persuasivo é a veridicção (o dizer-verdadeiro) do enunciador, o contraobjeto, cuja obtenção é esperada, consiste em um crer-verdadeiro que o enunciário atribui ao estatuto do discurso-enunciado: (...)"¹⁴

Além do contrato fiduciário Greimas & Courtês estabelecem mais dois tipos de contratos: o contrato unilateral "quando um dos sujeitos emite uma 'proposta' e o outro assume um 'compromisso' em relação a ela"; e contrato bilateral ou recíproco "quando as 'propostas' e os 'compromissos' se cruzam".¹⁵ Fica evidenciado, assim, o "caráter modal da estrutura contratual", por um lado temos o querer do destinador expresso na sua proposta, levando o destinatário-sujeito a querer e/ou dever cumprir o compromisso assumido.

Diana L. P. Barros aponta dois critérios de classificação — "o da competência do manipulador para o fazer persuasivo e o da alteração modal operada na competência do sujeito manipulado"¹⁶ — segundo os quais a manipulação pode ocorrer através da:

a) Provocação: o destinador desafia o destinatário pondo em dúvida a sua capacidade para realizar uma determinada tarefa, levando, assim, o desafiado a cumprí-la.

b) Sedução: o destinador seduz o destinatário através de elogios demasiados. O destinatário crendo na verdade das afirmações, do destinador, é levado a executar o proposto.

c) Tentação: o destinador tenta o destinatário mostrando vantagens caso, este último, cumpra o programa proposto.

d) Intimidação: o destinador amedronta mostrando conseqüências negativas, caso o destinatário não cumpra o proposto.

Na provocação e sedução o destinador persuade pelo saber, levando o destinatário-sujeito a querer — realizar o programa proposto. Na tentação e intimidação o destinador persuade pelo poder, levando o destinatário-sujeito a dever — realizar o programa proposto.

Ressalte-se que a manipulação só terá êxito se destinador e destinatário-sujeito compartilharem do mesmo sistema de valores em jogo, caso contrário o sujeito não cederá à manipulação.

2.4.2. A Competência

A performance (ou prova principal) pressupõe um sujeito competente capaz de realizá-la. A fase em que o sujeito entrará na posse das con

dições modais necessárias à execução da performance denomina-se competência.

Na fase da manipulação o sujeito adquire as modalidades do querer-fazer e/ou dever-fazer; insuficientes para a realização da performance e, para que seja possível a execução da prova principal, o sujeito deve estar de posse das modalidades do poder-fazer e/ou saber-fazer. Estas modalidades, somadas às primeiras, constituirão um sujeito competente, apto a realizar a performance principal.

Resumindo, antes de executar um determinado programa dado, o sujeito deve estar de posse, ou conjunto, das modalidades do querer-fazer e/ou dever-fazer e poder-fazer e/ou saber-fazer. A posse destas modalidades constituem a competência do sujeito.

2.4.3. A Performance

A performance, dita também prova principal, constitui um tipo de programa no qual o sujeito operador busca a aquisição (ou produção) de valores descritivos. Denomina-se apropriação a operação reflexiva em que um ator atribui a si mesmo o objeto valor. Esta operação caracteriza-se por um ator que reúne os papéis de sujeito de fazer e sujeito de estado — diz-se neste caso que há sincretismo de papéis. Denomina-se atribuição a transformação transitiva quando o sujeito de fazer que adquire o objeto é distinto do sujeito de estado.

A fase da competência também pode ser considerada uma performance, mas trata-se de uma performance relativa a aquisição de valores modais (querer-fazer, dever-fazer, poder-fazer e saber-fazer); valores que ca

pacitarão o sujeito para a realização da prova principal.

2.4.4. A Sanção

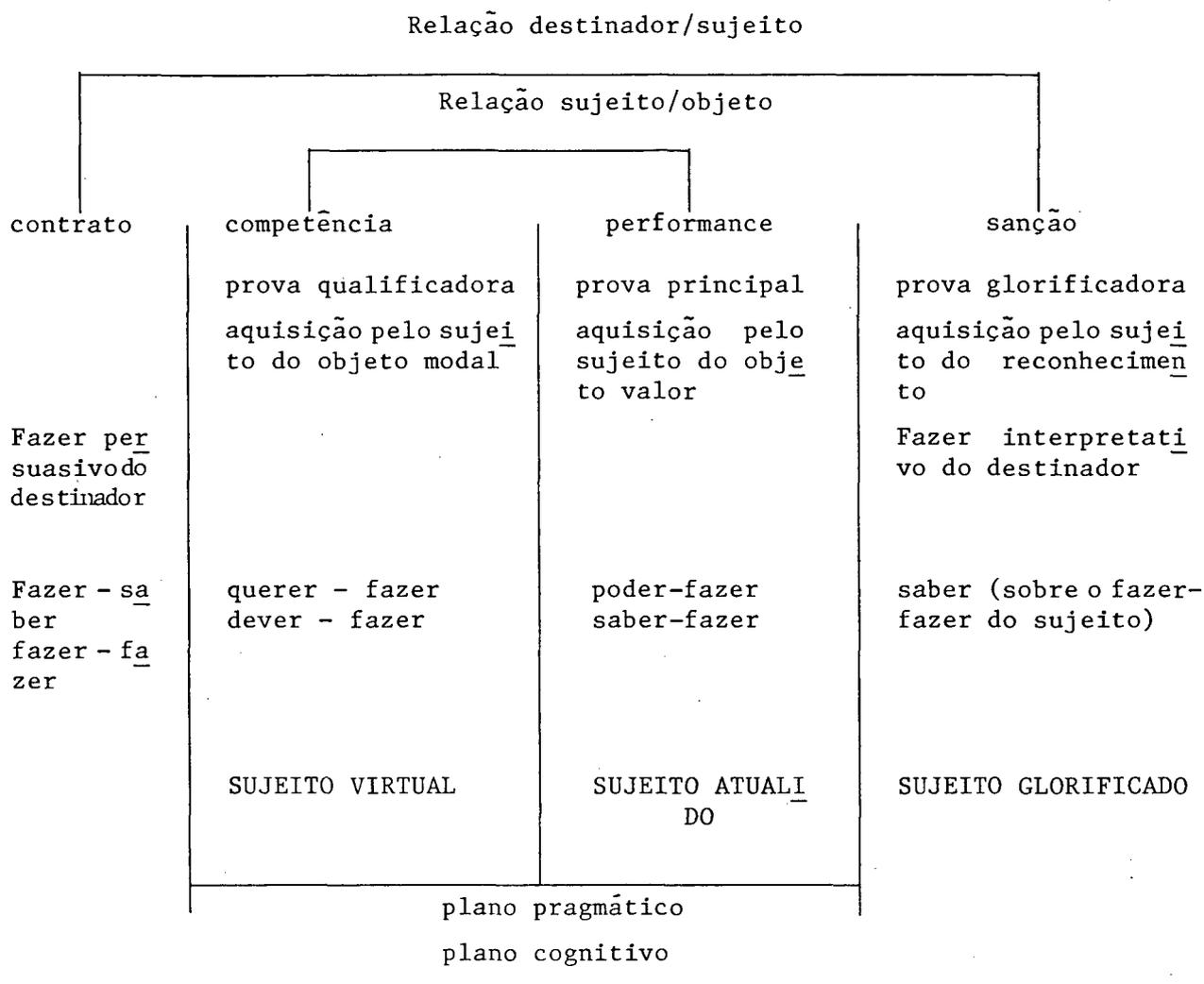
Consoante Diana L. P. Barros a sanção:

"... apresenta-se como um fim necessário, tanto pelo desenvolvimento dos programas narrativos do percurso do sujeito, percurso que lhe cabe encerrar, quanto pelas correlações que se estabelecem entre manipulação e sanção. A sanção faz eco à manipulação e ambas delimitam o percurso do sujeito, encaixando-o entre dois momentos do sistema do destinador".¹⁷

A sanção corresponde à última fase do programa narrativo e consiste no fazer interpretativo, efetuado pelo destinador-julgador, sobre o estado final do sujeito.

Na sanção o destinador julga o comportamento do sujeito durante a performance, além dos estados resultantes da mesma. A sanção é efetuada de duas formas: cognitivamente com o reconhecimento do sujeito e pragmaticamente com a retribuição (recompensa ou punição) do sujeito. A sanção pragmática pressupõe a cognitiva.

EVERAERT-DESMEDT apresenta um esquema que ilustra resumidamente as "grandes unidades sintagmáticas da narrativa 'canônica'".¹⁸



2.5. Modalidades

Consoante Greimas modalização é a modificação de um predicado por outro predicado¹⁹, em outra definição diz que: "pode-se conceber a modalidade como a produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo".²⁰

Sabemos que existem dois tipos de enunciados: os enunciados de estado (ser) e os enunciados de fazer. A partir da relação destes dois enunciados é possível dividir as modalidades em duas classes: as existenciais ou mo

dalidades do ser e as intencionais ou modalidades do fazer.

	ENUNCIADO MODAL	ENUNCIADO DESCRITIVO	ESTRUTURA MODAL
MODALIDADE DE FAZER	enunciado de estado enunciado de fazer	enunciado de FAZER	ser-fazer (competência) fazer - fazer (factividade)
MODALIDADE DE SER	enunciado de estado enunciado de fazer	enunciado de ESTADO	ser - ser (veridictória) fazer - ser (performance)

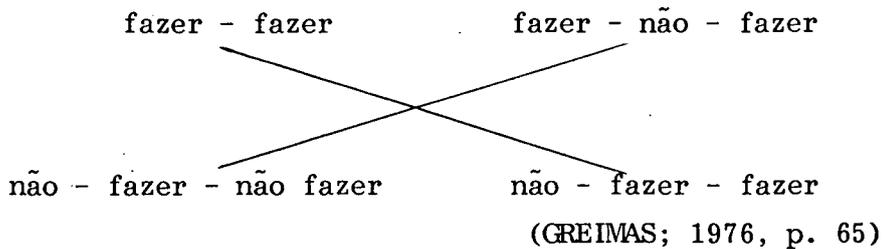
(BARROS, 1988, p. 50)

A competência é a denominação da estrutura verbal "ser" que modaliza o "fazer". A competência é um enunciado de estado modalizador que fará com que seja desencadeado um enunciado de fazer — a performance.

A performance é a denominação da estrutura verbal "fazer" que modaliza o "ser". Trata-se, portanto, de um enunciado modalizador que produzirá um enunciado de estado (conjuntivo ou disjuntivo),

Na modalidade factitiva (fazer-fazer) é imprescindível que o sujeito modalizador seja diferente do sujeito modalizado. O sujeito do enunciado modalizador tem por objetivo fazer (trata-se de um fazer cognitivo) com que o sujeito modalizado torne-se um sujeito competente (fazer-ser). O sujeito modalizador assume o papel de destinador — manipulador, enquanto que ao sujeito modalizado cabe exercer um fazer interpretativo.

A modalidade factitiva pode ser projetada no quadrado semiótico.



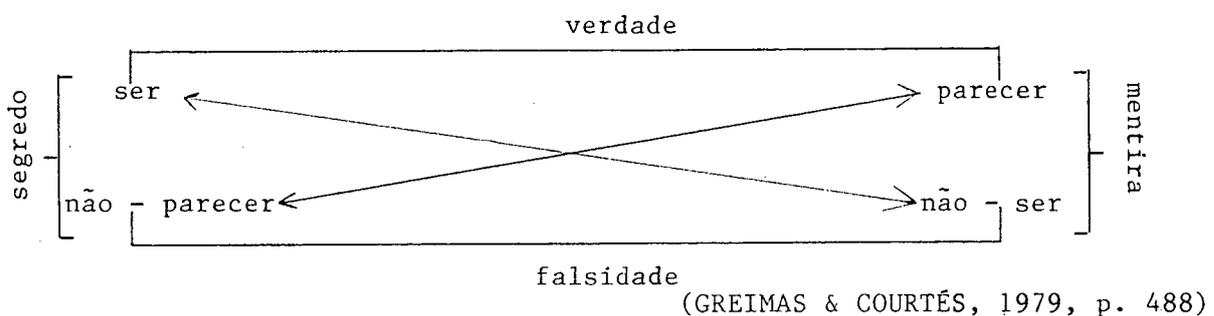
Na modalidade veridictória (ser - ser) o sujeito modalizador e o modalizado são distintos. O ser - ser pertence ao percurso do destinador julgador, caracterizando a sanção. Aplicada as modalidades à função - junção revelar a verdade ou falsidade das relações de conjunção ou disjunção que ligam o sujeito ao objeto.

Consoante Diana L. P. Barros:

"As modalidades veridictórias aplicam-se à função-junção e determinam-lhe a validade. Substituí-se, dessa forma, o problema da verdade pelo da veridicção ou do dizer verdadeiro: um estado é considerado verdadeiro quando um outro sujeito, que não o modalizado, o diz verdadeiro".²¹

Ao modalizar veridictoriamente o enunciado de estado, parte-se da manifestação (parecer ou não-parecer) para se chegar a imanência (ser ou não-ser). Ao destinador-julgador cabe efetuar o fazer interpretativo e julgar a verdade ou a falsidade do enunciado de estado.

As modalidades veridictórias são passíveis de serem representadas no quadrado semiótico.



Ao fazer interpretativo (também cognitivo) do destinatário antecede o fazer persuasivo do destinador que tenta fazer-crer por meio do fazer-parecer-verdadeiro. O sujeito do fazer persuasivo tem por objetivo levar o destinatário a crer verdadeiro o enunciado de estado apresentado.

Greimas & Courtés apresentam um segundo critério para a classificação das modalidades que leva em conta o percurso tensivo a que o sujeito é submetido durante a realização de um PN e que resulta no seguinte quadro:

MODALIDADES	VIRTUALIZANTES	ATUALIZANTES	REALIZANTES
EXOTÁXICAS	DEVER	PODER	FAZER
ENDOTÁXICAS	QUERER	SABER	SER

(GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 283)

A modalidade é exotáxica quando é passível de relações translativas, ou seja, trata-se de uma modalização de enunciados que possuem sujeitos distintos. A modalidade é endotáxica quando o sujeito modalizado e o modalizador estão sincretizados em um único ator.

As modalidades virtuais (dever/querer) são modalidades de instauração do sujeito-operador e correspondem a uma existência anterior a qualquer junção. É uma existência pressuposta na medida em que o fazer do sujeito é colocado em perspectiva. Os modos de existência virtual dizem respeito à fase da manipulação.

As modalidades atuais são modalidades qualificativas (poder / saber).

Com a aquisição destes valores modais poder e saber o sujeito se qualifica para um "fazer" que levará ao "ser".

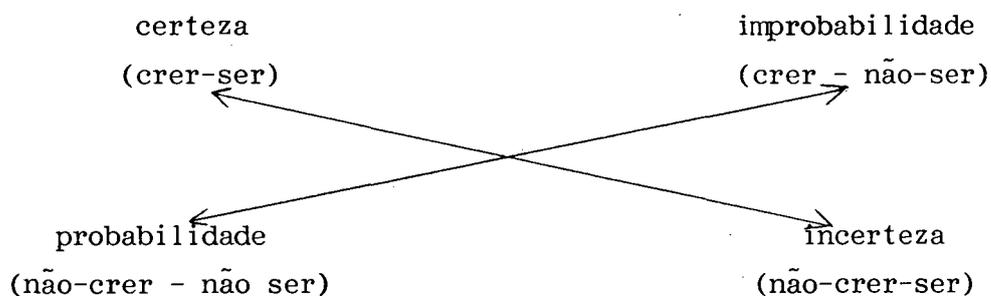
As modalidades realizantes tratam do próprio fazer ou performance onde o sujeito transforma os estados. Após o fazer falar-se-á em sujeito realizado.

Além das modalidades querer, dever, poder e saber, outras modalidades podem entrar em jogo para determinar a competência do sujeito, é o caso das modalidades epistêmicas.

As modalidades epistêmicas dizem respeito à competência do destinador-julgador ou enunciatário que, através do seu fazer interpretativo, emite um juízo epistêmico (crer ou não-crer) sobre os enunciados de estados submetidos à sua apreciação.

Para que o destinador-julgador ou o enunciatário possa emitir um juízo epistêmico (crer ou não-crer) sobre os enunciados recebidos — consequência da comparação da manifestação com a imanência — necessita estar de posse das modalidades do querer-crer e do poder-crer.

Projetando a estrutura modal epistêmica no quadrado semiótico teremos:



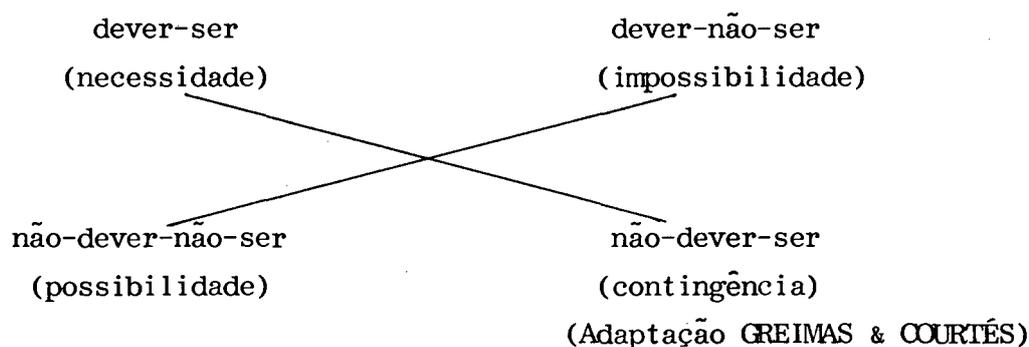
(GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 151)

Quando o enunciado modal tem por predicado o dever e o enunciado de estado, regido pelo primeiro, tem por predicado o ser temos uma modalização alética. A modalidade do dever determinará o modo de ser do predicado

do.

O sujeito necessitará estar de posse do dever ao lado do saber, querer, poder, para ser sujeito de um enunciado de estado ou de fazer.

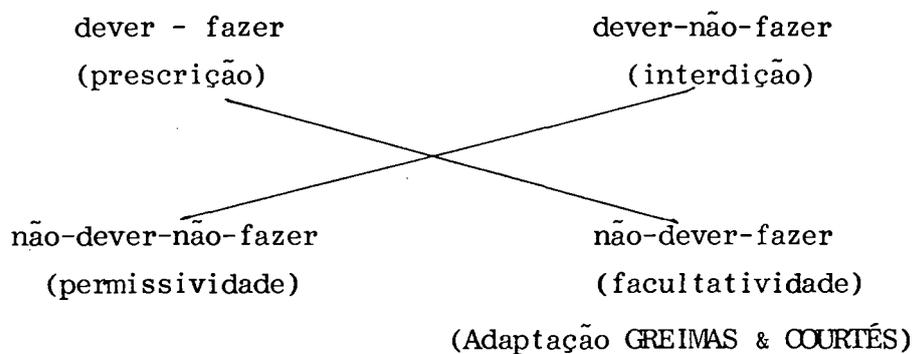
Projetada a modalidade alética no quadrado semiótico, temos:



A última modalidade a ser considerada é a modalidade deôntica. Esta ocorre quando o enunciado modal tem por predicado o dever e rege o enunciado de fazer que tem por predicado o fazer.

A modalidade deôntica é, portanto, responsável pela modalização do enunciado de fazer, afetando o sujeito na sua competência modal.

A modalidade deôntica projetada no quadrado semiótico:



3. A ESTRUTURA DISCURSIVA

Na componente narrativa do discurso atua-se no plano do conteúdo, cuja forma procura-se elucidar. Na componente discursiva procura-se organizar as formas discursivas, uma vez que a análise narrativa não esgota o plano da significação.

Portanto, na componente discursiva procura-se reconstruir as condições de produção do texto.

"Atribui-se especial importância às estruturas discursivas por serem consideradas o lugar, por excelência, de desvelamento da enunciação e de manifestação dos valores sobre os quais está assentado o texto".²²

3.1. Discursivização

Discursivização é um procedimento de identificação ou reconhecimento, no texto dado, de estruturas da enunciação e do enunciado e da relação entre enunciador e enunciatário que, juntas, constroem a significação do texto.

A significação do texto depende, em parte, das diferentes projeções da enunciação — actancial, temporal, espacial — e para verificar estas projeções a discursivização utiliza-se das operações de debreagem e embreagem.

GREIMAS & COURTÉS definem **debreagem** como:

"... a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso".²³

Na debreagem enunciva o discurso é produzido na terceira pessoa, com a projeção do termo "não-pessoa", no tempo do "então" e no espaço do "lá". A utilização destes procedimentos — actancial, espacial e temporal — favorecem o efeito de objetividade e de distanciamento do momento da enunciação. O sujeito do discurso (narrador) assume o papel de transmissor dos fatos, criando a ilusão de imparcialidade no que é comunicado.

Na debreagem enunciativa o discurso é construído na primeira pessoa através da projeção de um **eu** ou **tu** (simulacro da enunciação) do termo aqui (que instala o espaço subjetivo) e um tempo do agora. A utilização destes procedimentos são responsáveis por um discurso subjetivo e parcial, porque os fatos contados são filtrados pela ótica de quem os viveu.

A projeção no discurso dos procedimentos pertinentes a debreagem enunciativa são responsáveis, também, pela ambigüidade de certos textos.

"Por outro lado, como conseguir a ambigüidade narrativa de Dom Casmurro, de Machado de Assis, sem recorrer ao discurso subjetivo em primeira pessoa, em que se confundem, no mesmo ator, o narrador e o sujeito principal da narrativa?"²⁴

A embreagem é a operação de retorno às formas debreadas, isto é, após uma suspensão (actancial, temporal ou espacial) o narrador utiliza mecanismos de retorno ao discurso-enunciado, criando a ilusão de que não há distância entre enunciação e enunciado.

A escolha de determinados procedimentos na produção de um texto tem por objetivo levar o destinatário-leitor a crer na "verdade" ou "falsidade" do discurso. Além dos procedimentos da debreagem, que podem produzir os efeitos de objetividade e de subjetividade, pode-se projetar no discurso enunciado os efeitos de realidade ou de referente, através do recurso da semântica denominado ancoragem.

"Trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como "reais" ou "existentes", pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os "iconizam", os fazem "cópias da realidade". Na verdade, fingem ser "cópias da realidade", produzem tal ilusão".²⁵

3.2. Tematização e Figurativização

A componente discursiva trabalha sobre os mesmos elementos que a componente narrativa, porém retomando aquilo que a análise narrativa deixou de fora por não lhe ser pertinente.

A análise narrativa reconhece, no texto, os programas narrativos e os actantes (destinador-destinatário, sujeito, objeto) que atuam nesses programas narrativos, no nível discursivo, receberão um investimento semântico que pode restringir-se ao nível abstrato, caracterizando a tematização, ou, numa etapa posterior, concretizar-se através de figuras, caracterizando a figurativização.

A tematização consiste no revestimento abstrato dos valores detectados na componente narrativa e na disseminação desses valores em percursos temáticos.

Consoante GREIMAS & COURTÉS:

"... o percurso temático é a manifestação isotópica mas disseminada de um tema, redutível a um papel temático".²⁶

O papel temático constitui um resumo — condensação de um percurso figurativo. Assim, nos textos, com a ajuda do papel temático, os percursos figurativos podem ser referidos a uma personagem.

"O pescador traz em si, evidentemente, todas as possibilidades de seu fazer, tudo o que podemos esperar dele em relação ao seu comportamento; sua colocação em isotopia discursiva faz dele um papel temático utilizável pela narrativa".²⁷

Assim definido o papel temático se relaciona, também, aos elementos simbólicos solidificados por uma determinada sociedade e que o discurso veicula. Em outras palavras papéis profissionais, familiares, etc. são estereótipos criados pela estrutura social dos quais se espera certas aptidões, qualidades e comportamento que os determina e que o texto veicula através dos papéis temáticos.

O discurso enquanto tematizado encontra-se numa instância abstrata e pode ser concretizado através das figuras que representam o mundo natural. Ao ato de recobrir por figuras os valores investidos nas formas sintáticas pela tematização dá-se o nome de figurativização.

Fiorin, interpretando o conceito formulado por Greimas & Courtés, pode nos esclarecer a noção de figura:

"A figura é o termo que remete a algo do mundo natural: árvore, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc. Assim, a figura é todo o conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural".²⁸

A figurativização apresenta-se sob as formas da figuração e da iconização. Na figuração há a instalação de figuras semióticas, com o objetivo de transformar o discurso temático em discurso figurativo. Na iconização temos um revestimento exaustivo dos temas em figuras, reproduzindo a ilusão referencial do mundo natural.

Para que o discurso seja reconhecido como verdadeiro é necessário que se estabeleça entre enunciador e enunciatário um contrato do tipo fiduciário que prevê confiança entre as partes contratantes — um dizer verdadeiro por parte do destinador e um crer verdadeiro por parte do destinatário. O enunciador para garantir que o seu discurso seja reconhecido como verdadeiro faz uso das duas formas de figurativização — figuração e iconização — possibilitando que o enunciatário reconheça, no discurso, as imagens do mundo "real". O crer - ser - verdadeiro do enunciatário depende, portanto, do reconhecimento das figuras.

As figuras no discurso se apresentam como uma rede relacional de nominada percurso figurativo. Normalmente o texto se constrói pela sucessão de diferentes percursos figurativos que revestem os programas narrativos.

"... se entende por percurso figurativo um encadeamento isotópico de figuras, correlativo a um tema dado. Esse encadeamento, fundamentado na associação das figuras — próprio a um universo cultural determinado —, é em parte livre e em parte obrigatório, na medida em que lançada a primeira figura, essa exige apenas algumas, com exclusão de outras".²⁹

Os agrupamentos de figuras no discurso dão lugar a configuração discursiva. Assim os percursos figurativos realizados nos textos podem reunir-se numa configuração discursiva que possibilita a realização dos percursos.

"A configuração discursiva se apresenta como um conjunto de significações virtuais suscetíveis de serem realizadas pelos discursos e textos nos percursos figurativos".³⁰

Uma figura de discurso pode ser considerada sob os aspectos virtuais e realizados. A configuração discursiva constitui o aspecto virtual e o percurso figurativo o aspecto realizado.

3.2.1. Os Atores

A conjugação do nível narrativo com o nível discursivo se dá no ator, pois nele encontraremos pelo menos um papel temático e um actancial.

As personagens, em um discurso, constroem-se, primeiramente, pela atribuição de papéis actanciais (sujeito de estado, sujeito operador, etc.) que correspondem a posições precisas no interior dos programas narrativos.

Para completar a composição da personagem há necessidade do investimento de um (ou mais) papel temático. E este nada mais é do que a condensação de um percurso figurativo, que particulariza semanticamente a personagem.

Os papéis actanciais junto aos papéis temáticos constituem os atores, isto é, o ator é o ponto de encontro de um, ou mais, papel actancial e um, ou mais, papel temático.

"... o ator é uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimento de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva".³¹

3.3 Isotopia

A isotopia consiste na reiteração sintagmática de elementos semânticos idênticos, capazes de proporcionar um plano homogêneo de leitura de um texto.

Distinguem-se dois tipos de isotopia, a isotopia temática e a isotopia figurativa. A isotopia temática é o resultado da recorrência das unidades semânticas abstratas (temas), em um mesmo percurso temático.

A isotopia figurativa é o resultado da redundância de traços figurativos que garantem a coerência figurativa do discurso.

A existência de uma isotopia figurativa e de uma isotopia temática, pelo menos, assegura a coerência semântica do discurso.

Os textos podem possuir uma isotopia figurativa (situada no plano concreto), recobrando uma isotopia temática (situada no plano abstrato). Há casos, porém, em que não há correspondência no nível temático para uma isotopia figurativa dada.

Uma outra possibilidade é uma mesma isotopia temática corresponder a várias isotopias figurativas. No caso um mesmo tema seria recoberto por vários percursos figurativos.

A pluriisotopia é caracterizada pela presença, no discurso, de mais de uma isotopia figurativa que corresponde a mesma quantidade de isotopias temáticas.

O reconhecimento das isotopias é feito com o auxílio de recursos textuais como os conectores e os desencadeados de isotopias.

Os conectores de isotopias são sintagmas que podem ser lidos em várias isotopias fazendo, assim, a passagem de uma leitura a outra.

"Chama-se conector de isotopia a unida de do nível discursivo que introduz uma ou várias leituras diferentes".³²

Os desencadeadores de isotopia são sintagmas (ou palavras) que não se integram a uma isotopia já conhecida e, por isso, levam a descoberta de novas leituras.

"O desencadeador de isotopias é aquele elemento que não se integra facilmente em uma linha isotópica já reconhecida e leva, dessa forma, a descoberta de novas leituras".³³

4. A ESTRUTURA FUNDAMENTAL

Explicitaremos a estrutura fundamental após as estruturas narrativas e discursivas na tentativa de trilhar o mesmo caminho seguido na análise dos textos, daí iniciarmos nossa exposição teórica na segmentação textual e concluirmos com a estrutura fundamental.

4.1. O Quadrado semiótico

A estrutura fundamental constitui a primeira etapa do percurso gerativo do sentido. Constitui a primeira etapa porque é o ponto de partida da geração do discurso. É, em outras palavras, o mínimo de sentido sobre o qual o discurso é construído.

Neste nível o modo de existência da significação é explicado como uma estrutura elementar, articulada em uma relação simples ou relação elementar entre termos que se opõem.

"Tal relação, dita elementar, apresenta-se, contudo, sob um duplo aspecto: ela fundamenta a "diferença" entre os valores, mas a diferença para ter sentido, só pode repousar sobre a "semelhança" que situa os valores um em relação ao outro. Assim interpretado, a relação que funda a estrutura elementar inclui a definição do eixo sintagmático (relação "e ... e") e a do eixo paradigmático (relação "ou ... ou") da linguagem".³⁴

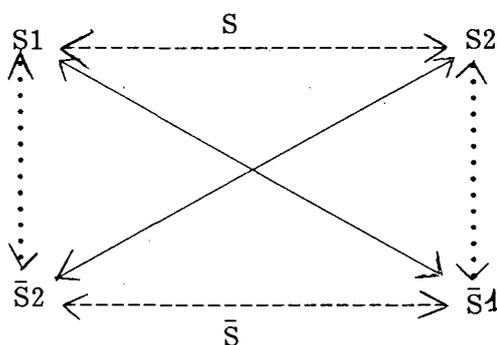
Embora a relação elementar constitua-se de categorias binárias de

oposição, estas devem pertencer a um mesmo eixo semântico, isto é, possuir pelo menos um sema em comum.

O quadrado semiótico é o modelo lógico que torna a relação elementar operatória. Este modelo constitucional articula-se a partir de um eixo semântico, S , que representa a substância do conteúdo e projeta, ao nível da forma do conteúdo, dois semas contrários s_1 e s_2 .

Sendo partes constituintes do sema complexo S , s_1 e s_2 definem com ele uma relação hierárquica hiponímica. O S soma s_1 e s_2 e representa, num texto dado, a totalidade do sentido textual, enquanto seu contraditório, \bar{S} , articula-se em dois semas contrários (\bar{s}_2 e \bar{s}_1) e representa a totalidade do não-sentido do texto.

A relação elementar entre S e \bar{S} pode ser projetada no quadrado semiótico:



- onde: \longleftrightarrow relação entre contrariedade
 \longleftrightarrow relação entre contradição
 $\langle \dots \rangle$ relação de complementariedade
 S_1 e S_2 eixo dos contrários
 \bar{S}_1 e \bar{S}_2 eixo dos subcontrários
 S_2 e \bar{S}_2 esquema negativo

S1 e $\bar{S}1$ esquema positivo

S2 e $\bar{S}1$ dêixis negativa

S1 e $\bar{S}2$ dêixis positiva

"Resumidamente, no nível das estruturas fundamentais, procura-se construir o mínimo de sentido que gera o texto, a direção em que caminha e as pulsões e tîmias que o marcam. Assim construídas, as estruturas fundamentais convertem-se em estruturas narrativas, a narrativa torna-se discurso, o plano de conteúdo casa-se com o da expressão e faz o texto, ...".³⁵

Apoiados no modelo greimasiano apresentado, procuraremos desvendar, no capítulo seguinte, as possíveis significações do texto "O Capitão Mendonça", através da apreensão dos níveis: narrativo, discursivo e fundamental.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO I

- 1 - Veja-se bibliografia geral.
- 2 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. São Paulo, Ática, 1990, p. 9.
- 3 - GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. São Paulo, Cultrix, s/d, p. 417.
- 4 - Idem, ibidem, p. 417.
- 5 - GREIMAS, A. J. Maupassant. La sémiotique du texte, exercices pratiques. Le Seuil, 1976. Neste livro o autor estabelece os criterios de segmentação por nós utilizados.
- 6 - BARROS; Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. Op. cit., p. 16.
- 7 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria do discurso: Fundamentos semióticos. São Paulo, Atual, 1988, p. 28.
- 8 - GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. Op. cit., p. 352-3.
- 9 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria do discurso: Fundamentos semióticos. Op. cit., p. 33.
- 10 - GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 300.
- 11 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. Op. cit., p. 28.
- 12 - Idem, ibidem, p. 33.
- 13 - GREIMAS, A.J. junto a COURTÉS, J. Introdução à semiótica narrativa e discursiva. Coimbra, Almedina, 1979, p. 30.
- 14 - GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 184.
- 15 - Idem, ibidem, p. 85.
- 16 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria do discurso: Fundamentos semióticos. Op. cit., p. 38.
- 17 - Idem, ibidem, p. 39.

- 18 - EVERAERT-DESMEDT, Nicole. Semiótica da narrativa. Coimbra, Almedina, 1984, p. 48.
- 19 - GREIMAS, A. J. Semiótica do discurso científico. Da modalidade. São Paulo, Difel, 1976, p. 62.
- 20 - GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 282.
- 21 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. Op. cit., p. 56.
- 22 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria do discurso: Fundamentos semióticos. Op. cit., 72.
- 23 - GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 95.
- 24 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. Op. cit., p. 59.
- 25 - Idem, ibidem, p. 60.
- 26 - GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 453.
- 27 - GREIMAS, A. J. "Os atuantes, os atores e as figuras". In: Semiótica, narrativa e textual. São Paulo, Cultrix, Ed. Universidade de São Paulo, 1977, p. 191-2.
- 28 - FIORIN, José Luiz. O regime de 64. Discurso e ideologia. São Paulo, 1988, p. 65.
- 29 - GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 188.
- 30 - GROUPE D'ENTREVERNES. Analyses semiótique des textes. Introduction théorique-pratique. Presses - Universitaires de Lyon, 1979, p. 95.
- 31 - GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 34.
- 32 - Idem, ibidem, p. 72.
- 33 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. Op. cit., p. 76.
- 34 - GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 163.
- 35 - BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. Op. cit., p. 79.

CAPÍTULO II - ANÁLISE DO TEXTO: "O CAPITÃO MENDONÇA"

A - ORGANIZAÇÃO TEXTUAL DE "O CAPITÃO MENDONÇA"

Antes de procedermos à análise interna das seqüências textuais de "O Capitão Mendonça" é necessário, numa primeira instância, tentar situá-las no conjunto do texto utilizando critérios de reconhecimento objetivos a fim de que uma prática de segmentação formal, substitua a compreensão intuitiva do texto e de suas articulações.

Sua estrutura comporta enunciados que se articulam em três momentos fundamentais de acordo com a trajetória do jovem Amaral.

I - Vigília

II - Sono

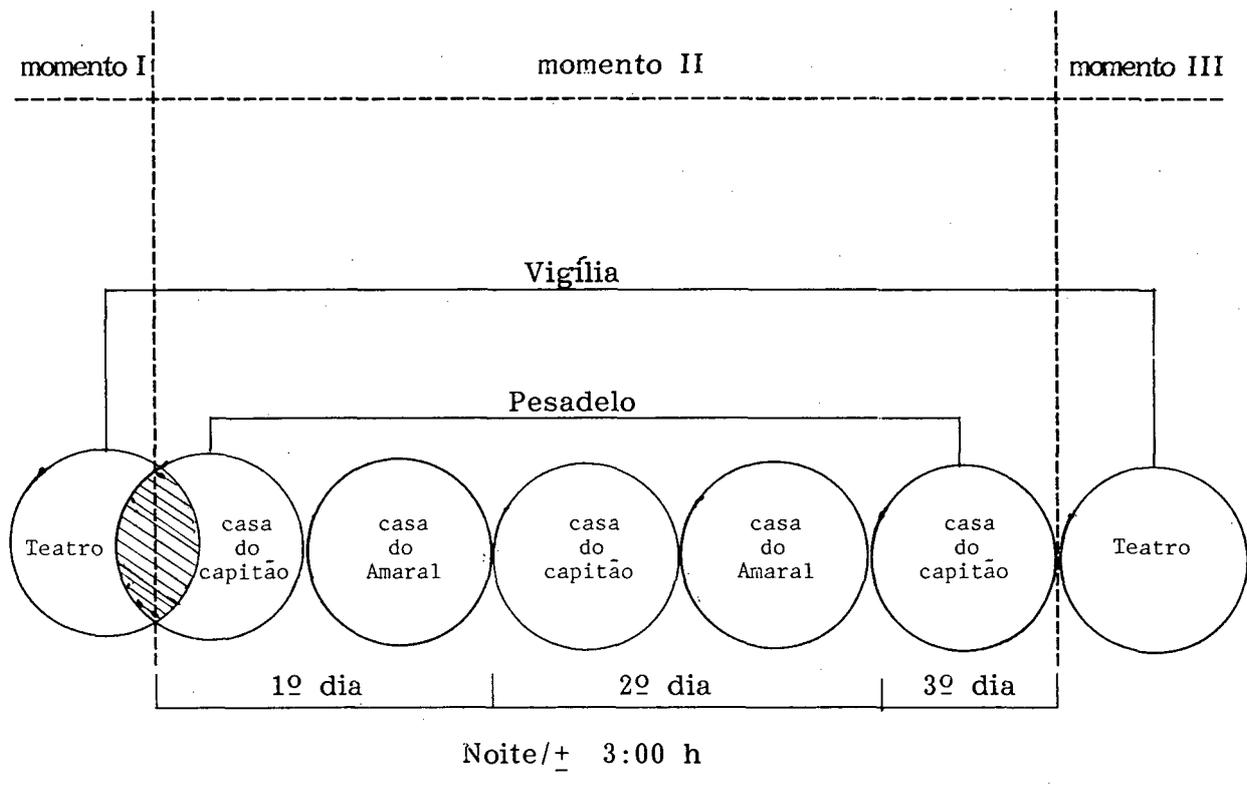
III - Vigília

Os estados de vigília e de sono (donde surge o pesadelo) que envolvem o sujeito durante a narrativa, fazem surgir duas histórias distintas: a história propriamente dita — Amaral vai ao teatro onde adormece, tem um pesadelo e ao acordar insulta-se — contada nos momentos I e III que desenvolve o PNB*: Passar o tempo e a história que narra o pesadelo de Amaral, contada no momento II, que desenvolve outro PNB: Casar com Augusta. A primeira história engloba a segunda fazendo surgir duas narrativas independentes.

O enunciador organizou o texto em cinco capítulos, organização considerada imprópria para o estudo das componentes narrativas e discursivas, pois esta divisão é, como nos lembra Greimas, uma marca que evidencia a intervenção do narrador na organização do discurso e que nem sempre está situada no mesmo nível de desenvolvimento discursivo, daí a necessidade da intervenção de outros critérios.

* Programa narrativo de base.

Para demarcar as grandes linhas da organização interna do texto utilizamos critérios espaço-temporais considerando a distribuição geral dos espaços, operada pelo enunciador, no momento da produção do texto, sendo que a organização temporal está em estreita correlação com os deslocamentos dos atores da narração. Da observação de como estão organizados o espaço e o tempo na narrativa chegamos ao quadro da divisão espaço-temporal:



Nota-se que tempo e espaço foram organizados diferentemente, pelo enunciador, nos distintos momentos da narrativa. Nos momentos I e III, que desenvolve o PN: Passar o tempo pode-se observar:

- 1 - Unidade de tempo: algumas horas.
- 2 - Unidade de espaço: o teatro.
- 3 - Unidade de ação: todos os acontecimentos convergem para o cumprimento do PNb: Passar o tempo.

Contrastivamente no momento II, que narra o pesadelo temos:

* A intersecção corresponde a seqüência 2, onde a ambigüidade entre sono e vigília é maior.

- 1 - Pluralidade de tempo: três dias
- 2 - Pluralidade de espaço: o teatro, a casa de Amaral, a casa do ca
pitão e a rua.
- 3 - Pluralidade de ação: há o desenvolvimento do PNB : Casar com
Augusta.

A organização temporal deixa transparecer o caráter pluridimensional do tempo da história, tomado aqui segundo Benedito Nunes:

"Pluridimensional é o tempo da história, não só devido a sua "infinita docilidade", que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtado em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensionam os acontecimentos e suas relações".¹

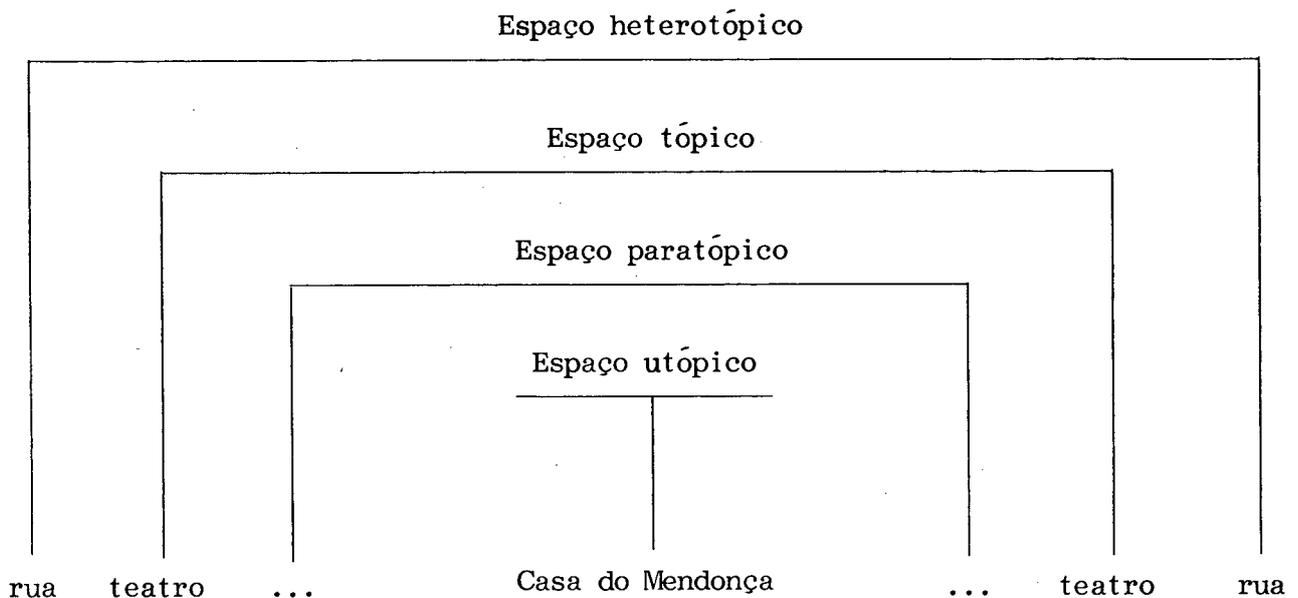
No momento II a presença do pesadelo faz o tempo narrativo alongar-se, refletindo o ritmo interior da personagem que narra a história. Há uma va
lorização do tempo subjetivo que empresta à narrativa uma atmosfera mental, própria dos romances psicológicos de que é exemplo a obra de Virginia Woolf. Esta aproximação foi observada por Dirce Cortes Riedel em seu estudo **O tempo no romance machadiano.**²

O mesmo procedimento é tomado, por parte do enunciador, na organização espacial. O espaço é único, o teatro, porém no transcorrer do pesadelo ele se multiplica, a personagem desloca-se por vários espaços que só existem em seu interior.

De modo geral a elaboração textual a partir do espaço e do tempo e a vivacidade dos diálogos são conseqüências da influência do teatro na formação machadiana, influência esta que pode ser evidenciada nas palavras de Jean-Michel Massa:

"A escolha desse gênero (teatro) se explica, não apenas por um interesse pessoal, mas ainda porque, segundo ele (Machado de Assis), o escritor cumpria melhor sua missão utilizando a cena. O teatro graças ao seu poder de sugestão permitia impor a verdade".³

Tomando os espaços do conto "O Capitão Mendonça" e dispendo-os no eixo da prospectividade, teremos a seguinte classificação, observável no quadro da organização narrativa baseado no espaço.



Diana L. P. Barros define os diferentes espaços:

"O espaço tópico é aquele em que as coisas acontecem, ou espaço das transformações narrativas, em oposição ao espaço heterotópico ou espaço dos estados narrativos, em que nada ocorre. No interior do espaço tópico, distinguem-se os espaços paratópicos, entendidos como espaço de aquisição de competência e de sanção, do espaço utópico da performance principal do sujeito".⁴

O espaço heterotópico engloba o espaço tópico que engloba o espaço utópico e paratópico, este último encontra-se diluído no conto não sendo representável em um único espaço. Temos o teatro (espaço tópico) abrangendo os

demais espaços da narrativa, o das transformações.

Consideramos a casa do Capitão Mendonça como espaço utópico porque é aí que o sujeito vai efetuar a sua performance, embora trate-se de um espaço que só existe no pesadelo da personagem.

Tendo visto como o conto, "O Capitão Mendonça", está organizado segundo o critério espaço-temporal, partiremos para uma análise detalhada das componentes narrativas e discursivas, paralelamente procederemos a divisão do texto em seqüências.

1. SEQUÊNCIA: O ENCONTRO

1º segmento:
Amaral

"Estando um pouco arrufado com a dama dos meus pensamentos, achei-me eu uma noite sem destino nem vontade de preencher o tempo alegremente, como convém em tais situações. Não queria ir para casa porque seria entrar em luta com a solidão e a reflexão, duas senhoras que se encarregam de pôr termo a todos os arrufos amorosos.

Havia espetáculo no Teatro de S. Pedro. Não quis saber que peça se representava; entrei, comprei uma cadeira e fui tomar conta dela, justamente quando se levantava o pano para começar o primeiro ato. O ato prometia; começava por um homicídio e acabava por um juramento. Havia uma menina, que não conhecia pai nem mãe, e era arrebatada por um embaçado que eu suspeitei ser a mãe ou pai da menina. Falava-se vagamente de um marquês incógnito, e aparecia a orelha de um segundo e próximo assassinato na pessoa de uma condessa velha. O ato acabou com muitas palmas.

Apenas caiu o pano houve a balbúrdia do costume; os espectadores marcavam as cadeiras e saíam para tomar ar. Eu, que felizmente estava em lugar onde não podia ser incomodado, estendi as pernas e entrei a olhar para o pano da boca, no qual, sem esforço da minha parte, apareceu a minha arrufada senhora com os punhos fechados e ameaçando-me com olhos furiosos.

2º segmento:
Capitão
Mendonça

— Que lhe parece a peça, Sr. Amaral?

Voltei-me para o lado donde ouvira proferir o meu nome. Estava à minha esquerda um sujeito, já velho, vestido com uma sobrecasaca militar, e sorrindo amavelmente para mim.

— Admira-se de lhe saber o nome? perguntou o sujeito.

— Com efeito, respondi eu; não me lembro de o ter visto ...

— A mim nunca me viu; cheguei ontem do Rio Grande do Sul. Também eu nunca o tinha visto, e no entanto conheci-o logo.

— Adivinho, respondi; dizem-me que me pareço muito com meu pai. Conheceu-o, não?

— Pudera! fomos companheiros d'armas. O coro

nel Amaral e o capitão Mendonça passavam no exército por ser a imagem da perfeita amizade.

— Agora me recorde de que meu pai me falava muito no capitão Mendonça.

— Sou eu.

— Falava-me com muito interesse; dizia que era o seu melhor e mais fiel amigo.

— Era injusto o coronel, disse o capitão abrindo a caixa de rapê, eu fui mais do que isso, fui o único amigo fiel que ele teve. Mas seu pai era cauteloso; talvez não quisesse ofender ninguém. Era um tanto fraco seu pai; a única rixa que tivemos foi por eu uma noite chamar-lhe tolo. O coronel reagiu, mas convenceu-se finalmente ... Quer uma pitada?

— Obrigado.

Admirou-me que o mais fiel amigo de meu pai tratasse tão desdenhosamente a sua memória, e entrei logo a suspeitar da amizade que os ligara no exército. Confir-mou-me esta suspeita a lembrança de que meu pai, quando falava no capitão Mendonça, dizia ser um excelente homem ... com uma aduela de menos.

Contemplei o capitão enquanto ele sorvia a pitada e sacudia com o lenço a camisa ligeiramente maculada por um clássico e legítimo pingo. Era um homem de boa presença, gesto militar, olhar um tanto vago, barba de fonte passando por baixo do queixo, como convém a um militar que se respeita. A roupa era toda nova, e o velho capitão mostrava estar acima das necessidades da vida.

A expressão da cara não era má; mas o olhar vago e as sobrancelhas espessas e salientes transtornavam o rosto.

Conversamos do passado; o capitão contou-me a campanha contra Rosas, e a parte que nela tomou com meu pai. A sua conversa era animada e pitoresca; lembrava-se de muitos episódios, entremeava tudo com anedotas engraçadas.

Ao cabo de vinte minutos o público começou a inquietar-se com a extensão do intervalo e a orquestra dos tacões executou a sinfonia do desespero.

Justamente nesse momento veio um sujeito chamar o capitão para ir a um camarote. O capitão quis adiar a visita para outro intervalo, mas, instando o sujeito, ce-deu e apertou-me a mão dizendo:

— Até já.

30 segmento:
Outra vez
Amaral

Fiquei outra vez sô; os tacões cederam lugar às rabecas, e ao cabo de alguns minutos começou o segundo ato.

Como aquilo para mim não era distração nem ocupação, acomodei-me o melhor que pude na cadeira e cerrei os olhos ouvindo um monólogo do protagonista, que corta va o coração e a gramática.

ORGANIZAÇÃO INTERNA DA SEQUÊNCIA 1

Utilizando o critério da disjunção actorial é possível separar as grandes linhas da organização interna desta seqüência que pode ser subdividida em três segmentos.

- 1.1. Amaral
- 1.2. Capitão Mendonça
- 1.3. Outra vez Amaral

1.1. Amaral

Este segmento foi organizado pelo enunciador em três parágrafos. O primeiro tem uma função introdutória, o enunciador nos informa sobre o estado do sujeito Amaral. No segundo parágrafo temos uma condensação temporal, o primeiro ato da peça teatral é narrado abreviadamente. O terceiro e último parágrafo, deste segmento, narra os acontecimentos ocorridos no intervalo entre o primeiro e o segundo ato da peça teatral.

Neste segmento, como em todo o texto de um modo geral, o enunciador projeta no discurso enunciado o termo pessoa, ou seja, constrói o discurso em primeira pessoa, utilizando-se da *debreagem enunciativa*. Cabe lembrar que este "eu" projetado no discurso enunciado não é o "eu" sujeito da enunciação, esse "eu" é um simulacro daquele.

*"O eu e o ele projetados são actantes e atores do enunciado, distintos da enunciação. Fala-se para os enunciados com eu, em *debreagem enunciativa*, para os enunciados com ele, em *debreagem enunciativa* e, dessas diferentes *debreagens*, surgem, respectivamente, a *enunciação-enunciada* e o *enunciado* propriamente dito, os dois grandes tipos de unidades discursivas".⁵*

O emprego da debreagem* enunciativa produz o efeito de subjetividade de na visão dos fatos narrados por quem os viveu, uma vez que apresenta um único ponto de vista, a do eu que narra. Ao contrário da narrativa em terceira pessoa, debreagem enunciativa, cujo procedimento é usado para tornar o discurso objetivo.

A utilização do narrador em primeira pessoa, como no caso de "O capitão Mendonça", é um procedimento recorrente na obra machadiana e responsável, muitas vezes, pela ambigüidade dos textos do autor. É o caso de Dom Casimiro que, como salienta Diana L. P. de Barros, em seu estudo "De l'ambigüité de certains textes", comporta duas leituras: Capitu inocente e Capitu culpada, isto porque:

"O sujeito da enunciação atribui a palavra e o saber a um narrador que instala um narratário explícito ou implícito. E ao mesmo tempo que lhe delega a palavra e o saber o desqualifica enquanto sujeito do saber interpretar. A desembreagem em primeira pessoa fabrica efeitos de subjetividade e de parcialidade".⁶

Observe-se ainda que a narração em primeira pessoa facilita a identificação do leitor com a personagem. O narrador, Amaral, é um homem comum em que quase todo o leitor pode se reconhecer. Portanto, os acontecimentos inexplicáveis, que têm lugar na narrativa, são contados por um homem cuja palavra é digna de confiança, o que fortalece e dá boa condição para o aparecimento do fantástico.

Se por um lado a utilização do narrador em primeira pessoa pode produzir o efeito de subjetividade e de ambigüidade, por outro lado o autor utilizará procedimentos que emprestam ao texto o efeito de realidade, ou de re

* Note-se que BARROS utiliza o termo desembreagem ao passo que no Dicionário de Semiótica, encontramos o termo debreagem e optamos por este último.

ferente, obtido através da utilização do procedimento da semântica discursiva denominado ancoragem.

O enunciador procede a ancoragem do texto principalmente através da delimitação do espaço que, no primeiro segmento, é dado pelo topônimo — designação dos espaços por meio de nomes próprios — "Teatro de S. Pedro", este é um espaço concreto que remete ao tempo presente da narrativa.

Todo o conto transcorre dentro do espaço do teatro (ver quadro da divisão espaço-temporal à página 47), trata-se de um espaço concreto que, segundo o **Novo Dicionário Aurélio**, é o "edifício onde se representam obras dramáticas ...". É um espaço que reporta tanto ao seu caráter concreto de edifício, quanto ao seu caráter de local onde se vive ilusões. Estaria o autor nos dando aí uma indicação do caráter ilusório dos fatos que serão narrados?

Ao abandonar o espaço heterotópico, representado pelo englobante "rua", e decidir-se a ingressar no espaço tópico, "teatro", que define-se como o espaço das transformações narrativas, o sujeito inaugura o espaço da narrativa.

1.1.1. O Estado Inicial do Sujeito

A narrativa inicia com um enunciado de estado expresso sob a forma de relação disjuntiva, manifestando a disjunção do sujeito de estado (Amaral), do objeto-valor (amada). Essa disjunção é provocada por um "arrufo" (desentendimento) amoroso. Tal enunciado disjuntivo pode ser expresso por:

(S U O_v)

S = sujeito de estado (Amaral)

U = signo da disjunção

O_v = objeto-valor (amada)

Greimas lembra que:

"... a disjunção s̄o faz virtualizar a relação entre sujeito e objeto, mantendo-a como uma possibilidade de conjunção".⁷

Poderíamos prever daí que o sujeito de estado disjuntivo (Amaral), pretendesse mudar sua situação a fim de entrar em conjunção com a amada. Tal desejo, porém, não é manifestado, ao contrário, o sujeito demonstra intenção de prolongar tal estado disjuntivo e para isso evita a "reflexão e a solidão, duas senhoras que se encarregam de pôr termo a todos os arrufos amorosos".

O termo "arrufado" denota o estado d'alma de Amaral e é responsável pela atribuição das qualificações que o caracterizam enquanto sujeito.

Esse estado "arrufado" denota a atitude passional do sujeito em direção do seu objeto-valor (amada). E é responsável pela presença dos termos "sem destino nem vontade" que completam o quadro das qualificações do sujeito, atribuindo-lhe a apatia — estado de impassibilidade, indiferença — responsável pela escolha do PNu: "Ir ao teatro" para atingir o PNB: "Passar o tempo".

Narrativamente o sujeito apresenta-se dotado da modalidade virtual não-querer-fazer (apatia). Esta modalidade está em relação ao programa narrativo: "Ir para casa" que é simultaneamente descartado pelo sujeito por não preencher os critérios por ele estabelecidos e que são dados pela sua negação:

- a) "sem destino nem vontade"
- b) não solitário,
- c) não levar à reflexão.

Como esse programa não preenche os critérios estabelecidos, a escolha do sujeito recai sobre o PNu: Ir ao teatro, o qual preenche as suas exigências.

Cabe ainda lembrar que o enunciado "sem destino nem vontade de preencher o tempo alegremente", não remete a uma oposição do tipo: alegre vs triste. Remete, antes, a um esquema do tipo: não alegre e não triste, logo apático.

O estado apático dota o sujeito do querer-fazer tornando-o, assim, um sujeito virtual tanto para o PNu "Ir ao teatro", como para o de base: Passar o tempo.

1.1.2. O Programa Narrativo de Uso: Ir ao Teatro

O programa narrativo de base traçado por Amaral é o de Passar o tempo. O objeto-valor buscado pelo sujeito é o próprio passar o tempo.

No início da narrativa Amaral encontra-se disjuncto do seu objeto-valor passar o tempo (S U O_v), e para entrar em conjunção com ele terá que realizar um programa narrativo de uso (PNu) Ir ao teatro. O PNu é um pré-requisito para que Amaral realize o Pnb.

O PNu é um programa de transformação da competência modal do sujeito-operador do Pnb.

Para o sujeito alterar a sua competência deverá realizar o PNu afim de obter a modalidade do poder-fazer, a partir do que será possível a transformação do sujeito-operador.

O PNu: Ir ao teatro encontra-se resumidamente realizado neste seg

mento e pode ser representado em termos proppianos:

- a) Partida = implícita: "Havia espetáculo no Teatro de S. Pedro"
- b) Deslocamento = "entrei"
- c) Chegada = "comprei uma cadeira"
- d) Prova = "fui tomar conta dela".

A realização deste PNu dota o sujeito do poder-fazer, resta-lhe agora executar a sua performance principal.

A partir do momento em que o sujeito penetra no espaço do teatro — "entrei, comprei uma cadeira e fui tomar conta dela" — tem início a sua performance principal, o sujeito-operador está agindo no sentido de entrar de posse do seu objeto-valor "passar o tempo".

1.1.3. "Arrufo" Manipulador

Para a realização do programa narrativo, que gira em torno da performance principal "passar o tempo", entram em jogo as operações de persuasão que colocam em pauta as relações destinador-sujeito e situam-se na dimensão cognitiva, lembremos que na dimensão pragmática ocorrem as transformações. Esta fase da narrativa, onde intervém o destinador como agente de persuasão, denomina-se manipulação.

O plano da manipulação expressa o fazer-fazer, correspondendo à ação de um sujeito operador (destinador) sobre outro sujeito (destinatário). Ao destinador cabe fazer com que o sujeito da performance execute um determinado programa. A manipulação é, portanto, uma operação em que todas as figuras, nelas inscritas, reportam-se a um fazer-fazer, ou uma operação factitiva.

No nosso texto teremos como manipulador o "arrufo" (ou desentendimento) ocorrido entre Amaral e a amada. O desentendimento age sobre o querer do destinatário-sujeito levando-o a querer-fazer, ou querer "passar o tempo".

Dotado do querer-fazer (modalidade virtualizante) o sujeito necesita do poder-fazer (modalidade atualizante) que lhe será atribuída pela realização do PNu de competência Ir ao teatro.

Enquanto que o PNB é resultado da manipulação exercida pelo "arrufo", o PNu Ir ao teatro é fruto do acaso, pois o sujeito, movido pela apatia (vista em 1.1.1), faz sua opção de forma aleatória, sendo que sua escolha poderia ter recaído sobre outro entretenimento qualquer, sem prejuízo do PNB.

"Havia espetáculo no teatro de S. Pedro. Não quis saber que peça se representava; ..."

1.1.4. Críticas ao Teatro

Já tivemos oportunidade de observar que Machado de Assis foi um profundo conhecedor e amante do teatro. Alguns de seus contos, como é o caso de "O capitão Mendonça", se prestariam a uma representação em palco dado a valorização das cenas e dramaticidade dos diálogos.

Como bom conhecedor do teatro, Machado de Assis não poupa críticas às peças de má qualidade, o que podemos comprovar nas palavras de Valentim Facioli:

"A mira do crítico (Machado de Assis) é o teatro meramente comercial, de origem estrangeira, massificador e mistificador, então apresentado no Rio de Janeiro. A crítica é severa nesse ponto, e o pressuposto da função teatral é o seu caráter moralizante e edificante"⁸

Machado de Assis veiculava suas críticas às peças teatrais tanto a través das crônicas, com as quais contribuía para os jornais da época, quanto através de sua obra de ficção. É o que podemos comprovar neste conto, onde através da sátira crítica as peças tipo "dramalhão" que apresentavam uma sociedade afastada da nossa civilização.

A descrição da peça mostra que a mesma utiliza o "lugar comum" na sua intriga, agradando ao grande público, provocando no narrador um profundo desprezo: "O ato acabou com muitas palmas".

O desprezo que o narrador sente pelo que está se representando está aparente na sátira, que constitui uma ofensiva dissimulada, e que se realiza, aqui, através da figura da ironia. O leitor não desvenda de imediato a crítica ao teatro, pois esta vem escamoteada não se dando a conhecer prontamente.

O tom irônico fica por conta da discrepância de situações contraditórias colocadas lado a lado.

"O ato prometia: começava por um homicídio e acabava por um juramento".

A apresentação do trágico pelo grotesco também faz parte da figura da ironia.

"... aparecia a orelha de um segundo e próximo assassinato".

Este tipo de crítica ao teatro ultra-romântico da época vai aparecer em outras seqüências deste conto e será devidamente salientado.

1.1.5. O Prelúdio

Partindo do princípio de que toda a redundância semântica é significativa em um texto fechado, pois em um texto aberto não passa de um "ruído", pode-se relevar como marca formal, apreensível numa retroleitura, do início e do fim do sono, as seguintes frases:

- seqüência 1: "... entrei a olhar para o pano da boca .."
- seqüência 8: "... pareceu-me ver em frente de mim uma cortina ..."

A organização semântica do último parágrafo do primeiro segmento corrobora as observações feitas acima, pois:

- a) "... estava num lugar onde não podia ser incomodado, estendi as pernas ..."
- b) "... entrei a olhar para o pano da boca ..."
- c) "... no qual, sem esforço da minha parte, apareceu-me a minha arrufada senhora ..."

Esta sucessão corresponde ao primeiro estágio do sono, este começa quando ainda estamos conscientes, mas já nos preparamos (acomodamos) para dormir, nesta fase as pessoas mergulham na abstração, tal como se estivessem de vaneando ou meditando.⁹

O sono de fato, porém, só terá início na segunda seqüência.

Este último parágrafo, baseado num discurso ao mesmo tempo cômico e trágico: "arrufada senhora", "punhos fechados" e "ameaçando-me com olhos furiosos", funciona como um prelúdio para o pesadelo.

Esta falsa impressão de começo de sono e já de sonho com "sua arrufada senhora", é uma estratégia para, confundindo o leitor, não deixar claro que os acontecimentos que terão lugar na narrativa fazem parte de um pesadelo. Se o leitor soubesse desde o início da narrativa que está frente a um so

nho o conto não poderia ser considerado como fantástico.

1.2. Capitão Mendonça

A ruptura entre o primeiro e o segundo segmento desta primeira sequência está marcada principalmente pela disjunção actorial: entra em cena o capitão Mendonça. O diálogo que desencadeia a presença do ator Mendonça oferece uma disjunção enunciativa que contribui para a segmentação por nós proposta.

Este segundo segmento foi organizado pelo enunciador em dois blocos, o primeiro apresenta um diálogo, inscrito, portanto, no nível pragmático. No segundo bloco, ou sub-segmen^to, predomina a narração que se situa no plano cognitivo. Temos respectivamente:

1.2.1. O encontro propriamente dito.

1.2.1. As impressões de Amaral sobre o capitão.

1.2.1. O Encontro Propriamente Dito

Este sub-segmen^to é marcado por uma debreagem interna de 2º grau, o narrador cede a palavra a seu interlocutor criando o diálogo. A introdução, no discurso — enunciado, de uma situação de diálogo gera, junto ao enunciatário, o efeito de realidade.

"O efeito de realidade é produzido, em grande medida pelas desembreagens internas (segundo, terceiro graus) que criam a ilusão de situação "real" do diálogo".⁹

Neste caso o diálogo desencadeado corresponde ao método dramático

de delinear personagens, onde as mesmas se revelam através de palavras e ações. Temos assim, investidas no encontro com Mendonça, uma série de figuras reveladas por suas próprias palavras, que deixam transparecer uma personagem atrevida e pouco respeitadora da memória do amigo (pai de Amaral) o que pode ser comprovado na franqueza da expressão "era um tanto fraco seu pai".

Para estabelecer o ator Mendonça o enunciador utiliza-se, além da debreagem interna de segundo grau, da ancoragem espaço e temporal. A personagem é situada no "aqui" e "agora", porém seu ponto de referência é dado pelo tempo "anterior" (passado) e no espaço do "lá". A referência ao estado do Rio Grande do Sul remete a personagem no espaço do "lá" procedendo a ancoragem espacial. A amizade que teve com o pai de Amaral e os fatos históricos que conta, como a campanha contra Rosas, localizam o ator no tempo "passado". A localização espacial e temporal dão a origem da personagem contribuindo, assim, para concretizá-la dando-lhe verossimilhança.

A debreagem de segundo grau coloca frente a frente os atores Amaral e Mendonça e é concomitante com uma atividade cognitiva dos atores.

O ator Mendonça opera uma atividade cognitiva denominada reconhecimento, já a atividade cognitiva de Amaral recai no não reconhecimento.

$EN_1 = F$ reconhecimento (Mendonça \longrightarrow Amaral)

$EN_2 = F$ não reconhecimento (Amaral \longleftarrow Mendonça)

O reconhecimento é operado através da memória e prevê um estágio anterior — o conhecimento. O ator Amaral não passou pelo estágio do conhecimento, por isso, não reconhece Mendonça.

Já Mendonça reconhece Amaral através do conhecimento indireto, ou seja, pela semelhança entre Amaral e seu pai.

O reconhecimento (através do conhecimento do pai de Amaral) efetuado por Mendonça, equivale ao saber operado pelo fazer cognitivo.

1.2.2. As Impressões de Amaral Sobre o Capitão

Neste sub-segmento Amaral retoma a palavra para expor sua opinião, ou impressão sobre a personagem Mendonça. Esta tomada de palavra está situada no nível cognitivo e opõe-se ao sub-segmento anterior que ocorreu no plano pragmático do diálogo.

Primeiramente Amaral nos dá conta da impressão negativa que lhe causam as palavras do capitão ao refrir-se ao seu pai já falecido, visto nas expressões grifadas:

"Admirou-me que o mais fiel amigo de meu pai tratasse tão desdenhosamente a sua memória, e entrei logo a suspeitar da amizade que os ligara no exército".

Logo após Amaral nos dá, através da descrição, os traços físicos do capitão Mendonça como: "homem de boa presença, gesto militar, olhar um tanto vago, barba de fonte a fonte, passando por baixo do queixo, como convém a um militar que se respeita". Amaral parece estar profundamente admirado como capitão.

1.2.2.1. O Percurso Figurativo do Capitão

Neste segmento tem início o percurso figurativo que qualifica o capitão Mendonça, segundo o ponto de vista de Amaral.

"homem de presença"	}	seqüência 1
"olhar um tanto vago"		
"o velho capitão"		
"o olhar vago"		
"excêntrico"	}	seqüência 2
"original"		
"ladrão"	}	seqüência 3
"singularidade da figura do capitão"		
"seu olhar era sempre vesgo"		
"doido"		
"homem tão singular"		
"doido"		
"um doido manso"		
"um filósofo"		
"um néscio"		
"supô-los doidos"		
"inventor"	}	seqüência 5
"seu olhar mais vago que nunca"		
"Seriam dois loucos"	}	seqüência 7
"ar diabólico"		
"olhar mais vago que nunca"		
"sábio"		
"químico"		

O percurso figurativo (PF) do capitão vai de homem normal a louco. A reiteração do lexema olhar, que pode ser tomado como o "espelho da alma", configura a presença da loucura.

"**olhar** um tanto **vago**" - seqüência 1

"o **olhar vago**" - seqüência 1

"seu **olhar** era sempre **vesgo**" - seqüência 3

"seu **olhar mais vago** do que **nunca**" - seqüência 5

"**olhar mais vago** que **nunca**" - seqüência 7

Para a formação da personagem capitão Mendonça entra em jogo, a lém do PF dado por Amaral, a auto-imagem, ou seja, a imagem que o Mendonça faz de si próprio através do percurso figurativo que evidencia a sua superioridade. Este PF que inicia neste segmento com as expressões: "fui o único **amigo fiel** que ele teve", "era um tanto **fraco seu pai**; a única rixa que ti vemos foi por eu uma noite **chamar-lhe tolo**. O coronel reagiu, mas **conven**ceu-se **finalmente**", continuará até a seqüência 7, e será salientada sempre que for oportuno.

O capitão Mendonça causa em Amaral profunda admiração, seja como homem normal ou como louco — razão de vir este a ser protagonista principal de seu pesadelo.

1.3. Outra vez Amaral

Neste terceiro segmento da primeira seqüência temos a marca da disjunção actorial como delimitadora. A disjunção actorial é operada pela saída de cena do capitão Mendonça, deixando Amaral novamente só.

1.3.1. Críticas ao Teatro

A crítica às peças teatrais da época está novamente presente neste segmento através da figura da ironia. O tom irônico é conseguido aqui, pelo uso da linguagem popular da qual lança mão o ator.

"... cerrei os olhos ouvindo um monólogo do protagonista que cortava o coração e a gramática".

Referir-se a um acontecimento de "cortar o coração", constitui uma gíria utilizada até em nossos dias e que, segundo o **Novo Dicionário Aurélio**, significa "tocar, comover ao extremo".

O tom irônico, alcançado por Machado de Assis, fica por conta do a créscimo do lexema "gramática", que causa estranhamento no leitor por fugir do esperado, inculcando, à gíria, um novo sentido. Já não se está falando de sentimentos, de comoção e sim do excesso de sentimentalismo e dos erros gramaticais das peças teatrais da época.

A crítica fica garantida também pelo absurdo da afirmação do narra dor de que o teatro não serve como distração.

"Como aquilo para mim não era distração nem o cupação ..."

Para o narrador as peças teatrais que apresentam sentimentalismo e xagerado (característica do teatro ultra-romântico), são enfadonhas e como tal fazem o expectador dormir.

"... acomodei-me o melhor que pude na cadeira e cerrei os olhos ..."

Os lexemas acima grifados são indicadores de que o sujeito (Amaral) está disposto a dormir durante o espetáculo, pois suas atitudes são pertinentes a tal interpretação; acomodar-se e fechar os olhos são atitudes de quem deseja dormir.

1.3.2. O Sonho

O sonho que na verdade vai começar na seqüência seguinte só é percebido, pelo leitor, numa retroleitura. Este é um procedimento que leva o leitor a continuar a leitura acreditando tratar-se da vigília.

Para fazer-crer ao enunciatário que os acontecimentos que terão lugar na narrativa se passaram na vigília e não no sonho, o enunciador usa e abusa da própria disponibilidade do sujeito para dormir: estender as pernas e acomodar-se o melhor que pode, termos presentes no segmento 1 e 2, constituem uma anáfora semântica, pois estabelecem uma identidade sêmica parcial, ligando dois termos situados na continuidade discursiva.

A redundância do processo, a princípio, não garante que o leitor creia na "realidade" dos acontecimentos, pois tudo leva a crer que dormiu. É na passagem para a seqüência 2 que o leitor chegará a crer, de fato, que Amaral não está dormindo. Este crer do leitor, porém, é falso, pois ele já está sonhando.

Os termos grifados: "não tardou que fosse **despertado** pela voz do capitão. **Abri os olhos** e vi-o de pé". Operam a ruptura entre o estado de sono para o da vigília — quem foi despertado esteve dormindo, mas encontra-se acordado. O que causa no leitor a seguinte impressão:

vigília ————— sono ————— vigília

Vários fatores propiciam o pesadelo de Amaral:

- a peça de teatro é enfadonha, nada mais natural que o sonho ocupe o seu lugar;
- a mulher amada é ameaçadora com os punhos fechados;

- o capitão Mendonça é desdenhoso com a memória de seu pai.

Sendo anterior a Freud é marcante como a escolha desta estrutura, cujo pesadelo está no centro, remete a temas do inconsciente, numa possível aproximação com a teoria edipiana quanto a relação de cumplicidade entre pai e filha, ou entre Mendonça e Augusta.

A partir da segunda seqüência até a penúltima analisaremos o pesadelo de Amaral, mesmo não sendo este, ainda, percebido pelo leitor iniciante.

2. SEQUÊNCIA: O CONVITE

1º segmento:
O convite do
capitão

"Não tardou que fosse despertado pela voz do capitão. Abri os olhos e vi-o de pé.

— Quer saber de uma coisa? perguntou ele. Eu vou cear; acompanha-me?

— Não posso; queira desculpar-me, respondi.

— Não admito desculpa; faça de conta que eu sou coronel e digo: Pequeno, vamos cear!

— Mas é que eu espero ...

— Não espera ninguém!

O diálogo provocou alguns murmúrios à roda de nós. Vendo a disposição anfiteatral do capitão, achei prudente acompanhá-lo para não dar lugar a uma manifestação pública.

2º segmento:

Saímos.

3º segmento:
Os adjuvantes

— Cear a esta hora, disse o capitão, não é próprio de um rapaz como o senhor; mas eu cá sou velho e militar.

Não repliquei.

A falar verdade eu não tinha preferências pelo teatro nem por coisa nenhuma; queria passar o tempo. Conquanto não me arrastasse nenhuma simpatia para o capitão, a maneira por que me tratava e a circunstância de ter sido o companheiro d'armas de meu pai, faziam com que a companhia dele fosse naquele momento mais aceitável que a de outro qualquer.

Além destas razões todas, a vida que eu levava era tão monótona que a diversão do capitão Mendonça devia encher uma boa página com matéria nova. Digo a diversão do capitão Mendonça, porque o meu companheiro tinha não sei que no gesto e nos olhos que me parecia excêntrico e original. Encontrar um original no meio de tantas cópias de que anda farta a vida humana, não é uma fortuna?

2º segmento:
(continuação)
O deslocamento.

Acompanhei, portanto, o meu capitão, que continuou a falar durante o caminho todo, arrancando-me apenas de longe em longe um monossílabo.

ORGANIZAÇÃO INTERNA DA SEQUÊNCIA 2

A seqüência 2 está marcada pela mudança de estado do sujeito que passa da vigília ao sono. Esta mudança de estado do sujeito só é perceptível numa retroleitura. Esta seqüência vem marcada, também, pelas disjunções: actorial, o capitão volta à cena e temporal, "não tardou".

Internamente esta seqüência comporta três segmentos. O primeiro segmento está marcado pela disjunção enunciativa diálogo, o segundo está marcado pela disjunção espacial ("saímos" e "acompanhei") e o terceiro segmento, que vem intercalado no segundo, está marcado pela disjunção enunciativa (narração).

2.1.- O convite do capitão

2.2 - O deslocamento

2.3 - Os adjuvantes

2.1. O Convite do Capitão: PNu: Cear com o Capitão

No primeiro segmento, marcado pelo diálogo, Amaral é convidado para cear na casa do capitão Mendonça, o que constitui um programa narrativo (PN) de uso denominado: Cear com o capitão.

O sujeito (Amaral) aceita cumprir o PNu: Cear com o capitão por estar de posse da modalidade do dever-fazer, modalidade que lhe é comunicada por um destinador-manipulador.

Neste segmento o destinador-manipulador é o papel actancial assumido pelo capitão Mendonça, o qual comunica ao sujeito (Amaral) o dever-fazer. Essa comunicação pode ser esquematizada:

Destinador-manipulador	—————	Modalidade	—————	Destinatário-Sujeito
(Mendonça ao não aceitar a recusa do convite)		dever-fazer (figura da intimidação)		Amaral

A partir dessa comunicação do destinador manipulador (Mendonça pela imposição do convite) ao destinatário-sujeito (Amaral), estabelece-se um contrato fiduciário unilateral, que para Greimas & Courtêr é:

"... quando um dos sujeitos emite uma "proposta" e o outro assume um "compromisso" em relação a ela..."¹⁰

Em outras palavras o destinador apresenta ao destinatário uma proposta, a qual é aceita por este último, sem que haja o desejo do destinatário em aceitá-la. O contrato estabelecido entre Mendonça e Amaral pode ser classificado, também, como injuntivo, pois o destinador transmite ao destinatário um dever-fazer, para isto o destinador-manipulador utiliza a figura da intimidação.

"Na tentação e na intimidação, o manipulador mostra poder e propõe ao manipulado, para que ele faça o esperado, objetos de valor cultural, respectivamente positivo (dinheiro, presentes, vantagens) e negativo (ameaças)".¹¹

Mendonça não faz ameaças caso Amaral não cumpra o proposto, porém, através da sua imposição mostra o poder que detém e que está presente na figura do coronel, que recobre a configuração do autoritarismo existente no exército e do próprio autoritarismo do coronelismo vigente na época em que o canto foi escrito. A hierarquia que o capitão Mendonça impõe a Amaral fica explícita ao se denominar coronel e ao chamá-lo de pequeno.

"— Não admito desculpas, faça de conta que eu sou o coronel e digo. Pequeno vamos cear". (p. 183)

O bom funcionamento da manipulação pressupõe uma certa cumplici

dade entre destinador-manipulador e destinatário. Assim o destinatário (Amaral) aceita a intimidação do seu manipulador (Mendonça) porque acha-se no dever de respeitar a amizade que existiu entre o destinador e o pai do destinatário. A intimidação e a posse do dever-fazer aparecem explicitamente na declaração do sujeito.

"... a maneira por que me tratava e a circunstância de ter sido companheiro d'armas de meu pai..."

Portanto, a manipulação do capitão Mendonça tem êxito porque o destinatário (Amaral) compartilha do sistema de valores em jogo, respeito à autoridade e à amizade.

2.2. O Deslocamento

Com o verbo de ação "saímos" tem início o deslocamento. Esse é o resultado da manipulação do destinador (Mendonça) sobre o destinatário-sujeito (Amaral) que o dota do dever-fazer.

O deslocamento surge com frequência em certas narrativas e é essa disjunção espacial que vai possibilitar a realização da performance. Greimas nos lembra em seu estudo do conto "Os dois amigos" de Maupassant que nos contos maravilhosos a partida do herói corresponde à disjunção:

espaço familiar vs espaço estrangeiro

Esse deslocamento, segundo Greimas:

"... marca a separação do herói de "sua casa" habitual e sua penetração em um "outro lugar" estrangeiro e inimigo".¹²

O herói sai de seu espaço habitual e parte para outro lugar, consi

derado estrangeiro e inimigo.

No texto em questão o sujeito sai de um espaço social (teatro) e penetra no espaço familiar da casa do capitão (confira-se quadro da divisão espaço-temporal à p. 47).

espaço social	vs	espaço familiar
(teatro)		(casa do capitão)

A ordem dos espaços parece contrária à exposta por Greimas, porém, o espaço social corresponderá ao espaço familiar e como tal menos hostil ao sujeito do que o espaço familiar do capitão Mendonça, que na verdade é um espaço estrangeiro para Amaral.

O espaço do teatro corresponde ao espaço tópico que engloba o espaço utópico da casa do capitão. Este último é o lugar onde se manifestará as transformações narrativas (conjunção com o objeto-valor "passar o tempo").

2.3. Os Adjuvantes

No momento em que é acionado o deslocamento com o verbo de ação "saímos", o narrador suspende a ação para fazer algumas observações sobre a situação em que se encontra Amaral. As expressões "a falar verdade **não tinha preferência** pelo teatro **nem por coisa nenhuma**" reiteram o estado de apatia do sujeito.

A apatia — estado de impassibilidade, indiferença — age, neste momento da narrativa contribuindo para a aceitação, por parte do sujeito, do novo PNu; Cear com o capitão que lhe está sendo proposto.

E o fato do sujeito considerar que: "Encontrar um original no meio

de tantas cópias de que anda farta a vida humana, não é uma fortuna?" (evidenciando, mais uma vez, a admiração de Amaral pelo capitão Mendonça) contribui para aceitação do PNu.

Estes elementos, a apatia (pela vida) e admiração (pelo capitão Mendonça), funcionam como adjuvantes de Amaral na realização do PNu: Cear com o capitão.

2.3.1. Recurso Narrativo

Sônia Brayner, estudiosa da obra machadiana, afirma que o autor faz em seus textos referência ao leitor — implícito direta ou indiretamente.

"... é a uma certa imagem de leitor que se dirige, em cujo repertório lingüístico instala sua conduta comunicativa. Criando uma imagem de si mesmo como autor e narrador (...), elaborou simultaneamente o perfil de seu leitor, estimulando-lhe a inteligência e a sagacidade com signos retóricos bem oportunos".¹³

Este mesmo procedimento está presente no conto que ora estudamos, aqui o autor dirige-se ao leitor questionando-o e levando-o, assim, a observar criticamente o "lugar comum" das idéias predominantes da época.

"Encontrar um original no meio de tantas cópias de que anda farta a vida humana, não é uma fortuna?"

Após a suspensão do discurso para tecer observações, o narrador, utilizando-se do mecanismo de embreagem (efeito de retorno de uma debrea^gem) retorna ao discurso - enunciado para dar continuidade ao deslocamento que ficou suspenso.

"Acompanhei portanto o meu capitão ...".

2.3.2. O Programa Narrativo de Base: Passar o Tempo

Vimos rapidamente em 1.1.2 que o programa narrativo de base (PNb) traçado por Amaral é o de Passar o tempo, neste segmento o sujeito reitera sua disposição ao afirmar:

"... eu não tinha preferência pelo teatro nem por coisa nenhuma; queria passar o tempo".

O PNb: Passar o tempo comporta uma seqüência de estados e transformações engendrados pela relação entre um sujeito (S) e um objeto-valor (O_v). A relação $S \longrightarrow O_v$ estrutura-se em um enunciado de estado disjuntivo (U) e um enunciado de estado conjuntivo (\cap).

$$(S \cup O_v) \longrightarrow (S \cap O_v)$$

O programa configurado caracteriza-se por um objeto, cujo investimento semântico sob a forma de valor traduz-se em "passar o tempo", que se relaciona a sujeitos de estado e de fazer sincretizados em um só ator (Amaral). Dado a identidade dos sujeitos:

$$PNb = F [S_1 \longrightarrow (S_2 \cap O_v)]$$

PN = Passar o tempo

F = fazer transformador

S_1 = sujeito - operador (Amaral)

S_2 = sujeito do estado conjuntivo (Amaral)

O_v = passar o tempo

Este programa narrativo expõe uma transformação operada e sofrida pelo jovem Amaral, cuja função é distrair-se por algumas horas.

A fórmula mostra o cumprimento do programa, a ida ao teatro e os acontecimentos posteriores fazem com que o sujeito preencha seu tempo por algumas horas.

O PNB desenvolvido por Amaral é um **programa narrativo complexo**, o qual é caracterizado como tal pela necessidade de realizar um (ou mais) programa narrativo de uso, para estar apto a realizar o PNB. Até o momento vimos surgir dois PNU: Ir ao teatro e Cear com o capitão, a realização desses PNUs possibilitam a realização do PNB.

		Destinador - manipulador
PNb	Passar o tempo	o "arrufo"
PNu ₁	Ir ao teatro	o acaso
PNu ₂	Cear com o capitão	Capitão Mendonça pela intimidação

3. SEQUÊNCIA: A CASA DO CAPITÃO

1º segmento:
O corredor

"No fim de algum tempo paramos defronte de uma casa velha e escura.

— Vamos entrar, disse Mendonça.

— Que rua é esta? perguntei eu.

— Pois não sabe? Oh! como anda com a cabeça a juro! esta é a rua da Guarda-Velha.

— Ah!

O velho bateu três pancadas; daí a alguns segundos **rangia a porta nos gonzos** e nós entrávamos num corredor escuro e umido.

— Então não trouxeste luz? Perguntou Mendonça a alguém que eu não via.

— Vim com pressa.

— Bem; fecha a porta. Dê cá a mão, Sr. Amaral; esta entrada é um pouco esquisita, mas lá em cima estaremos melhor.

Dei-lhe a mão.

— Está trêmula, observou o capitão Mendonça.

Eu tremia, com efeito; pela primeira vez surgiu-me no espírito a suspeita de que o pretendido amigo de meu pai não fosse mais que um ladrão, e aquilo uma ratoeira armada aos nescios.

Mas era tarde para retroceder; qualquer demonstração de medo seria pior. Por isso, respondi alegremente:

— Se lhe parecer que não há de tremer quem entre por um corredor como este, o qual, haja de perdoar, parece o corredor do inferno.

— Quase acertou, disse o capitão guiando-me pela escada acima.

— Quase?

— Sim; não é o inferno, mas o purgatório.

Estremeci ao ouvir estas últimas palavras; todo o meu sangue precipitou-se para o coração, que começou a bater apressado. A singularidade da figura do capitão, a singularidade da casa, tudo se acumulava para encher-me de terror.

2º segmento:
A sala de
visita

Felizmente chegamos acima e entramos para uma sala iluminada a gás, e mobiliada como todas as casas deste mundo.

Para gracejar e conservar toda a independência do meu espírito, disse sorrindo:

— Está feito, o purgatório tem boa cara; em vez de caldeiras tem sofás.

— Meu rico senhor, respondeu o capitão, olhando fixamente para mim, coisa que pela primeira vez acontecia, porque o seu olhar era sempre vesgo; meu rico senhor, se pensa que desse modo arranca o meu segredo está muito enganado. Convidei-o para ceiar, contente-se com isto.

Não respondi; as palavras do capitão desvaneceram as minhas suspeitas acerca da intenção com que ele ali me trouxera, mas criaram outras impressões; suspeitei que o capitão estivesse doido; e o menor incidente confirmava-me a suspeita.

— Moleque! disse o capitão; e, quando o moleque apareceu, continuou: prepara a ceia; tira vinho da caixa nº 25; vai; quero tudo pronto em um quarto de hora.

O moleque foi executar as ordens de Mendonça. Este, voltando-se para mim, disse:

— Sente-se e leia alguns destes livros. Vou mudar de roupa.

— Não volta ao teatro? perguntei eu.

— Não.

3º segmento:
A sala de
jantar

2

Poucos minutos depois caminhávamos para a sala de jantar, que ficava nos fundos da casa. A ceia era farta e apetitosa; no centro campeava um soberbo assado frio; pastelinhos, doces, velhas botelhas de vinho, completavam a ceia do capitão.

— É um banquete, disse eu.

— Qual! é uma ceia ordinária ... não vale nada.

Havia três cadeiras.

— Sente-se aqui, disse-me ele indicando a do meio, e sentando-se ele próprio na que ficava à minha esquerda. Compreendi que havia mais um conviva, mas não perguntei. Também não era preciso; daí a poucos segundos saía de uma porta em frente uma moça alta e pálida, que me cumprimentou e se dirigiu para a cadeira que ficava à minha direita.

Levantei-me, e fui apresentado pelo capitão à menina, que era filha dele, e acudia ao nome de Augusta.

Confesso que a presença da moça me tranqüilizou um pouco. Não só deixara de estar a sós com um homem tão singular como o capitão Mendonça, mas também a presença da moça naquela casa indicava que o capitão, se era doido como eu suspeitava, era ao menos um doido manso.

Tratei de ser amável com a minha vizinha, em quanto o capitão trinchava o peixe com uma habilidade e destreza que bem indicavam a sua proficiência nos miste

res da boca.

— Devemos ser amigos, disse eu a Augusta, pois que nossos pais o foram também.

Augusta levantou para mim dois belíssimos olhos verdes. Depois sorriu e abaixou a cabeça com ar de casquilhice ou de modéstia, porque amabas as coisas podiam ser. Contemplei-a nessa posição; era uma formosa cabeça, perfeitamente modelada, um perfil correto, uma pele fina, cílios longos, e cabelos cor de ouro, áurea coma, como os poetas dizem do sol.

Durante esse tempo Mendonça tinha concluído a tarefa; e começava a servir-nos. Augusta brincava com a faca, talvez para mostrar-me a finura da mão e o torneado do braço.

— Estás muda, Augusta? perguntou o capitão ser vindo-a de peixe.

— Qual, papai! estou triste.

— Triste? Então que tens?

— Não sei; estou triste sem causa.

Tristeza sem causa traduz-se muitas vezes por a borrecimento. Eu traduzi assim o dito da moça, e senti-me ferido no meu amor-próprio, aliás sem razão fundada. Para alegrar a moça tratei de alegrar a situação. Esqueci o estado do espírito do pai, que me parecia profundamente abá lado, e entrei a conversar como se estivesse entre amigos velhos.

Augusta pareceu gostar da conversa; o capitão também entrou a rir como um homem de juízo; eu estava num dos meus melhores dias; acudiam-me os ditos engenhosos e as observação de algum chiste. Filho do século, sacrifi quei ao trocadilho, com tal felicidade que inspirei o de sejo de ser imitado pela moça e pelo pai.

Quando a ceia acabou reinava entre nós a maior intimidade.

— Quer voltar ao teatro? perguntou-me o capi-
tão.

— Qual! respondi.

— Quer dizer que prefere a nossa companhia, ou antes ... a companhia de Augusta.

Esta franqueza do velho pareceu-me um pouco in-
discreta. Estou certo de que fiquei rubro. Não aconteceu o mesmo a Augusta, que sorriu dizendo:

— Se assim é, não lhe devo nada, porque eu tam-
bém prefiro agora a sua companhia ao melhor espetáculo des-
te mundo.

A franqueza de Augusta admirou-me ainda mais que a de Mendonça. Mas não era fácil mergulhar-me em reflexões profundas quando os belos olhos verdes da moça estavam pre-
gados nos meus, parecendo dizer-me:

— Seja amável como até agora.

4º segmento:
Outra sala

— Vamos para a outra sala, disse o capitão le
vantando-se.

Fizemos o mesmo. Dei o braço a Augusta, enquanto o capitão nos guiava para outra sala, que não era a de visitas. Sentamo-nos, menos o velho, que foi acender um cigarro numa das velas do candelabro, enquanto eu lançava um olhar rápido pela sala, que me pareceu de todo ponto estranha. A mobília era antiga, não só no molde, senão também na idade. No centro havia uma mesa redonda, grande, coberta com um tapete verde. Numa das paredes havia pendurados alguns animais empalhados. Na parede fronteira a essa havia apenas uma coruja, também empalhada, e com olhos de vidro verde, que, apesar de fixos, pareciam acompanhar todos os movimentos que a gente fazia.

Aqui voltaram os meus sustos. Olhei, entretanto, para Augusta, e esta olhou para mim. Aquela moça era o único laço que havia entre mim e o mundo, porque tudo naquela casa me parecia realmente fantástico, e eu já não duvidava do caráter purgatorial que me fora indicado pelo capitão.

Estivemos silenciosos alguns minutos; o capitão fumava o cigarro passeando com as mãos atrás da costa, posição que pode indicar a meditação de um filósofo ou a taciturnidade de um nescio.

De repente parou de frente de nós, sorriu, e perguntou-me:

- Não acha formosa esta pequena?
- Formosíssima, respondi.
- Que lindos olhos, não são?
- Lindíssimos, com efeito, e raros.
- Faz-me honra esta produção, não?

Respondi com um sorriso aprovador. Quanto a Augusta, limitou-se a dizer com adorável simplicidade:

— Papai é mais vaidoso do que eu; gosta de ou
vir dizer que sou bonita. Quem não sabe disso?

— Há de notar, disse-me o capitão sentando-se, que esta pequena é franca de mais para o seu sexo e ida
de ...

— Não lhe acho defeito ...

— Nada de evasivas; a verdade é essa. Augusta não se parece com as outras moças que pensam muito bem de si, mas sorriem quando lhes fazem algum cumprimento, e franzem o sobrolho quando não lhes fazem.

— Direi que é uma adorável exceção, respondi eu sorrindo para a moça, que me agradeceu sorrindo tam
bem.

— Isso é, disse o pai; mas exceção completa.

— Uma educação racional, continuei eu, pode muito bem ...

— Não só educação, tornou Mendonça, mas até a origem. A origem é tudo, ou quase tudo.

Não entendi o que queria dizer o homem. Augusta parece que entendeu, porque entrou a olhar para o tê

to sorrindo maliciosamente. Olhei para o capitão; o capitão olhava para a coruja.

Reanimou-se a conversa por espaço de alguns minutos, ao cabo dos quais o capitão, que parecia ter uma idéia fixa, perguntou-me:

— Então acha esses olhos bonitos?

— Já lho disse; são tão formosos quanto raros.

— Quer que lho dê? perguntou o velho.

Inclinei-me dizendo:

— Seria muito feliz em possuir tão raras prendas; mas...

— Nada de cerimônias; se quer, dou-lhos; se não, limpo-me a mostrar-lhos.

Dizendo isto, levantou-se o capitão e aproximou-se de Augusta, que inclinou a cabeça sobre as mãos dele. O velho fez um pequeno movimento, a moça ergueu a cabeça, o velho apresentou-me nas mãos os dois belos olhos da moça.

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. De sinto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pôde criar imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico.

— Veja-os de perto, dizia o velho diante de mim; palpe-os; diga-me se já viu obra tão perfeita.

Que faria eu senão obedecer-lhe? Olhei para os olhos que o velho tinha na mão. Aqui foi pior, os dois olhos estavam fitos em mim, pareciam compreender-me tanto quanto os buracos vazios do rosto da moça; separados do rosto, não os abandonara a vida; a retina tinha a mesma luz e os mesmos reflexos. Daquele modo as duas mãos do velho olhavam para mim como se foram um rosto.

Não sei que tempo se passou; o capitão tornou a aproximar-se de Augusta; esta abaixou a cabeça, e o velho introduziu os olhos no seu lugar.

Era horrível tudo aquilo.

— Está pálido! disse Augusta, obrigando-me a olhar para ela, já restituída ao estado anterior.

— É natural ... balbuciei eu; vejo coisas ...

— Incríveis? perguntou o capitão esfregando as mãos.

— Efetivamente, incríveis, respondi, não pensava ...

— Isto é nada! exclamou o capitão; e eu folgo muito que ache incríveis essas coisas poucas que viu, por que é sinal de que eu vou fazer pasmar o mundo.

Tirei o lenço para limpar o suor que me caía em bagas. Durante esse tempo Augusta levantou-se e saiu da sala.

— Vê a graça com que ela anda? perguntou o capitão. Aquilo tudo é obra minha ... é obra do meu gabinete.

— Ah!

— É verdade; é por ora a minha obra-prima; e creio que não há que dizer-lhe; pelo menos o senhor parece estar encantado ...

Curvei a cabeça em sinal de assentimento. Que faria eu, pobre mortal sem força, contra um homem e uma rapariga que me pareciam dispor de forças desconhecidas aos homens?

Todo o meu empenho era sair daquela casa; mas por maneira que os não molestasse. Desejava que as horas tivessem asas; mas é nas crises terríveis que elas correm fatalmente lentas. Dei ao diabo os meus arrufos, que foram a causa do encontro com semelhante sujeito.

Parece que o capitão adivinhara aquelas reflexões, porque continuou, depois de algum silêncio:

— Deve estar encantado, ainda que um tanto assustado e arrependido da sua condescendência. Mas isso é puerilidade; nada perdeu em vir aqui, antes ganhou; fica sabendo coisas que são mais tarde saberá o mundo. Não lhe parece melhor?

— Parece, respondi sem saber o que dizia.

O capitão continuou:

— Augusta é a minha obra-prima. É um produto químico; gastei três anos para dar ao mundo aquele milagre; mas a perseverança vence tudo, e eu sou dotado de um caráter tenaz. Os primeiros ensaios foram maus; três vezes saiu a pequena dos meus alambiques, sempre imperfeita. A quarta foi esforço de ciência. Quando aquela perfeição apareceu caí-lhe aos pés. O criador admirava a criação!

Parece que eu tinha pintado o pasmo nos olhos, porque o velho disse:

— Vejo que se espanta de tudo isto, e acho natural. Que poderia o senhor saber de semelhante coisa?

Levantou-se, deu alguns passos, e sentou-se outra vez, nesse momento entrou o moleque trazendo café.

A presença do moleque fez-me criar alma nova; imaginei que fosse ali dentro a única criatura verdadeiramente humana com quem me pudesse entender. Entrei a fazer-lhe sinais, mas não consegui ser entendido. O moleque saiu, e fiquei a sós com o meu interlocutor.

— Beba o seu café, meu amigo, disse-me ele, vendo que eu hesitava, não por medo, mas porque realmente não tinha vontade de tomar coisa nenhuma.

Obedeci como pude.

Augusta tornou à sala.

O velho voltou-se para contemplá-la; nenhum pai

olhou para sua filha com mais amor do que aquele. Via-se bem que o amor era realçado pelo orgulho; havia no olhar do capitão uma certa altivez que em geral não acompanha a ternura paterna.

Não era um pai, era um autor.

Quanto à moça; parecia também orgulhosa de si. Sentia bem quanto o pai a admirava. Conhecia que todo o orgulho do velho estava nela, e por compensação todo o orgulho dela estava no autor dos seus dias. Se a *Odisséia* tivesse a mesma forma, teria o mesmo sentir, quando Homero a contemplasse.

Coisa singular! Impressionava-me aquela mulher, apesar da sua origem misteriosa e diabólica; eu sentia ao pé dela uma sensação nova, que não sei se era amor, se admiração, se fatal simpatia.

Quando fitava os olhos dela dificilmente podia afastar os meus, e contudo já tinha visto os seus lindíssimos olhos nas mãos do pai, já tinha contemplado com terror os buracos vazios como os olhos da morte.

Ainda que lentamente, adiantava-se a noite; ia amortecendo o ruído de fora; entrávamos no silêncio absoluto que tão tristemente quadrava com a sala em que me eu achava e os interlocutores com quem me entretinha.

Era natural retirar-me; levantei-me e pedi licença ao capitão para sair.

— Ainda é cedo, respondeu-me.

— Mas eu voltarei amanhã.

— Voltará amanhã e quando quiser; mas por hoje é cedo. Nem sempre se encontra um homem como eu; um irmão de Deus, um deus na terra, porque eu também posso criar como ele; e até melhor, porque eu fiz Augusta e ele nem sempre faz criaturas como esta. Os Hotentotes, por exemplo ...

— Mas, disse eu, tenho pessoas que me esperam

...

— É possível, disse o capitão sorrindo, mas por agora não há de ir ...

— Por que não? interrompeu Augusta. Acho que pode ir, com a condição de que volta amanhã.

— Voltarei.

— Jura-me?

— Juro.

Augusta estendeu-me a mão.

— Está dito! disse ela, mas se faltar ...

— Morre, acrescentou o pai.

Senti um calafrio ao ouvir a última palavra de Mendonça. Entretanto, saí, despedindo-me o mais alegre e cordialmente que pude.

— Venha à noite, disse o capitão.

— Até amanhã, respondi.

ORGANIZAÇÃO INTERNA DA SEQUÊNCIA 3

A sequência delimitada pelas disjunções: temporal "no fim de algum tempo" e espacial "casa velha e escura", "rua da Guarda-Velha", inaugura o espaço utópico da narrativa, espaço da realização da performance do sujeito (passar o tempo). Isto é, o sujeito (Amaral) abandona o espaço social do teatro (espaço tópico) e penetra no espaço familiar da casa do capitão (espaço utópico), confira-se quadro da organização narrativa à página 49 .

Bem delimitada dentro do espaço familiar da casa do capitão, esta sequência obedece uma organização interna que vai do exterior (rua) em direção ao interior da residência. Segundo esta organização interna é possível propor uma primeira segmentação opondo as disjunções espaciais ocorridas dentro desta sequência.

3.1 - O corredor

3.2 - A sala de visitas

3.3 - Outra sala

3.1. O Corredor

Este segmento está demarcado pelo espaço do corredor de entrada da casa do capitão Mendonça, nele terá início as aventuras fantásticas do "herói".

3.1.1. Efeitos de Realidade

Já observamos que os efeitos de realidade ou referência são obtidos através do procedimento da ancoragem.

Neste segmento o autor dá continuidade à ancoragem do texto especificando e concretizando principalmente o espaço através do uso do topônimo "rua da Guarda-Velha".

"Os topônimos, na qualidade de designações dos espaços por meio de nomes próprios fazem parte da onomástica, subcomponente da figurativização. Juntamente com os antropônimos e os cronônimos, permite uma ancoragem histórica que visa a constituir o simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido 'realidade'".¹⁴

3.1.2. O Medo

O percurso figurativo que vai do "medo" ao "terror", assumido pela personagem Amaral, é perceptível nos termos: "trêmula", "eu tremia", "tremem", "estremeci", para completar com o lexema "terror".

No **Novo Dicionário Aurélio** o verbete "medo" é definido como: "sentimento de grande inquietação ante a noção de um perigo real ou imaginário...". A primeira causa aparente do medo que sente Amaral é proporcionada por um fator ligado à realidade, Amaral pondera da possibilidade do capitão Mendonça ser um "ladrão". Este julgamento é possível porque, como vimos em 1.2.1 **O diálogo**, Amaral não conhece o capitão.

O outro desencadeador do sentimento de medo diz respeito a aspectos imaginários. O lexema "casa" implica em uma série de figuras que a caracterizam:

/escuridão/ = "casa escura", "corredor escuro", "não trouxeste luz"

/sonoridade/ = "rangia", "três pancadas", "bater apressado".

/temporalidade/ = "casa velha", "corredor úmido".

/espacialidade/ = "inferno" e "purgatório".

Estes traços evidenciados são pertinentes a literatura fantástica e têm por objetivo dar uma atmosfera de suspense à narrativa. Acrescente-se ainda que os traços da /espacialidade/ = "inferno" e "purgatório" remetem a uma leitura do sobrenatural.

Portanto, o que desperta o medo em Amaral são os traços que diferenciam tanto o capitão Mendonça, quanto sua casa, das pessoas e casas comuns.

"A singularidade da figura do capitão, a singularidade da casa, tudo se acumulava para encher-me de terror".

O que nos remete a uma oposição do tipo:

comum		incomum
/normal/	vs	/anormal/

As figuras que recobrem o percurso figurativo (encadeamento, ou relações que as figuras estabelecem entre si) do medo ao terror:

*"... qualquer demonstração de medo seria pior"
 "... tudo se acumulava para encher-me de terror"*

são responsáveis pelo aumento de tensão na narrativa, em contraste com o relaxamento que havia na sequência anterior.

O lexema inferno que aqui poderia ser muito forte recebe um tratamento decrescente pela presença dos lexemas "parece", logo não é, e pela réplica do capitão Mendonça "... não é o inferno, mas o purgatório".

Falar em inferno e purgatório remete as suas representações cristãs, que constituem um campo ao mesmo tempo de valores axiológicos e ideoló

gicos. Estes espaços — purgatório e inferno — representam, na ideologia cristã, o lugar de castigo e sofrimento pelos quais deve passar o pecador.

No nosso texto a menção ao inferno não assume a proporção de um mito segundo o modelo cristão, funciona antes, como um índice para o leitor, dos sofrimentos que o sujeito Amaral terá que purgar nas mãos de Mendonça.

A casa de Mendonça representa, portanto, o local onde Amaral padecerá por algum tempo e o percurso figurativo do medo é um indício do sofrimento a que será exposto.

O aumento de tensão na narrativa provocado por estes elementos — purgatório, inferno, medo — carregados de significações que remetem ao sofrimento e ao sobrenatural, colocam o leitor frente ao fantástico.

3.2. A Sala de Visitas

Neste segmento há um relaxamento em contraste com a tensão do segmento anterior. O relaxamento é causado pela constatação, pelo sujeito Amaral, de que a casa apresenta um aspecto comum, evidenciado nas expressões: "sala iluminada a gás", "mobiliada como todas as casas deste mundo".

Os traços /luminosidade/ e /humano/ contrastam com os traços /escuridão/ e /sobrenatural/ presentes no segmento anterior responsáveis pela tensão.

O sentido visual que opõe os traços /escuridão/ vs /luminosidade/, tem importância fundamental pois, se no escuro tudo é indefinido e aterrorizante a luz devolve a normalidade e a estabilidade acarretando o relaxamento da narrativa.

Mendonça, porém, não deixa que este relaxamento seja total; a menção à existência de um segredo a ser desvendado tem por objetivo, no mínimo, impressionar Amaral despertando a sua curiosidade mantendo-o na expectativa.

Este procedimento funciona também com relação ao leitor que é levado a querer desvendar o segredo de Mendonça.

3.3. A Sala de Jantar

Este terceiro segmento, da terceira seqüência, está demarcado pela disjunção espacial, como já foi apontado, acrescido da disjunção actorial pois entra em cena a personagem Augusta; coincidindo com o começo do capítulo dois.

Observa-se, aqui também, o interesse do capitão em manter Amaral e conseqüentemente o leitor, no suspense. É a presença de uma terceira cadeira à mesa que indicará a Amaral (e ao leitor) que há mais uma pessoa para ceiar. Esse comportamento do capitão nos leva a questionar: qual a razão de manter Amaral na expectativa, no suspense? Parece-nos que o capitão deseja impressionar Amaral para dar mais impacto à revelação de Augusta como mulher sintética.

3.3.1. Augusta

Na descrição de Augusta estão investidos alguns valores da época, principalmente no que diz respeito a seu aspecto físico, cuja descrição, digna de um poeta romântico, emprega figuras como: "moça alta e pálida", "pele

fina" e "áurea coma". O aspecto físico de Augusta lembra as musas românticas o que contrasta fortemente com o fato dela ser filha da ciência.

"Contemplei-a nessa posição; era uma formosa cabeça, perfeitamente modelada, um perfil correto, uma pele fina, cílios longos, e cabelos cor de ouro, áurea coma, como os poetas dizem do sol".

Nas qualificações psicológicas que o narrador atribui ao ator Augusta salienta-se primeiramente seu aspecto humano que representa, para Amaral, a normalidade em contraste com a loucura do pai. A outra qualificação é a tristeza aparente da moça que desperta em Amaral o desejo de alegrá-la.

A recorrência da figura "belíssimos olhos verdes" e "belos olhos verdes" nos parece particularmente significativa, primeiramente porque os olhos são, como já salientemos, o "espelho da alma" e em segundo lugar os olhos da moça exercem, já aqui, uma forte influência sobre Amaral, impedindo-o de "mergulhar em reflexões". Porém, como o perfil da personagem ainda não está completo, voltaremos a este assunto.

3.4. Outra Sala

Este segmento, marcado pela disjunção espacial (eles vão para a outra sala) é o mais longo e significativo. A sala, em que penetram os atores, apresenta um aspecto sinistro e fantástico opondo-se, assim, à sala de visitas e de jantar ambas de aspecto humano.

Para facilitar a análise efetuaremos uma sub-segmentação obedecendo o critério da disjunção actorial.

3.4.1 - Os olhos de Augusta e a força do olhar.

3.4.2 - A saída de Augusta.

3.4.3 - A volta de Augusta.

3.4.1. Os Olhos de Augusta e a Força do Olhar

Neste sub-segmento a composição do ambiente, com aspecto sinistro e a revelação de Augusta, efetuam um considerável aumento de tensão, dando ao texto uma conotação próprio-ceptiva disfórica que se opõe ao relaxamento e conseqüente euforia do sub-segmento anterior.

3.4.1.1. A Sala

Assim como em 3.1.2. O medo, o ambiente sinistro será responsável pelo sentimento do medo que se apodera, novamente, de Amaral.

O percurso figurativo do medo vai de "sustos" até "espanto".

"Aqui voltaram os meus sustos".

"... a moça contemplava o meu espanto ...".

e está sujeito a uma rede de restrições.*

- a) indicação espaço-temporal: sala "estranha", mobília "antiga"
- b) luminosidade: "velas do candelabro" (o que indica pouca luminosidade).
- c) /morte/: "animais empalhados", coruja "empalhada" e "olhos de vidro verde".

Para compreendermos melhor os sentimentos do sujeito (Amaral) em relação ao aspecto da sala da casa do capitão, salientemos a figura da co

* O termo "restrição", segundo o Dicionário de Semiótica, consiste em limitar o alcance, ou extensão de um procedimento, por um certo número de condições particulares de emprego.

ruja, também empalhada, e com olhos de vidro verde.

A coruja é um pássaro relacionado às bruxas que pode simbolizar a morte, a noite e o frio.¹⁵ É corrente também, a coruja como símbolo da sabedoria.

Já a cor verde é considerada ambivalente, cor da vegetação (vida) e dos cadáveres (morte)¹⁶, reforçando o caráter sinistro da figura da coruja.

Estas figuras carregadas de simbologia são responsáveis pelo PF do medo. Este por sua vez dá espessura semântica ao sujeito Amaral e acarreta um considerável aumento de tensão na narrativa.

A descrição desta sala deixa transparecer um ambiente "estranho" e é este ambiente que servirá de palco para a exploração proxêmica e para os acontecimentos fantásticos.

3.4.1.2. Os Jogos do Olhar

A distinção de nível entre S_1 (Amaral) e S_2 (capitão), provocada pelo capitão ao permanecer em pé em contraste com Amaral que senta-se e o jogo de olhares, comportam uma conotação proxêmica tomada aqui segundo a definição de Greimas:

"Trata-se, no sentido estrito que damos a este termo, não da exploração do espaço em geral que, em sua qualidade de significante, é suscetível de produzir significados e constitui, por esse fato, uma espécie de linguagem espacial, que deve ser considerado como um dos constitutivos de uma lógica natural, funcionando a nível figurativo do discurso, mas de uma utilização dos movimentos e das atitudes do corpo humano que, enquanto significantes, recobrem e dão conta das relações inter-actórias".¹⁷

A relação inter-actorial explorada pela proxêmica é a relação entre S₁ (Amaral) e S₂ (capitão) que utiliza as categorias:

/sentado/ vs /em pé/

/imóvel/ vs /em movimento/

Estas categorias utilizadas são relativizadas pelo contexto: Augusta e Amaral permanecem sentados enquanto que o capitão, cuja primeira posição é /em pé/, senta-se e torna a levantar-se, esses movimentos do capitão não significam porém igualdade entre S₁ (Amaral) e S₂ (capitão).

No momento em que o capitão senta, desfazendo o jogo /sentado/ vs /em pé/, tem início o jogo de olhares.

"Olhei para o capitão; o capitão olhava para a coruja".

A coruja, símbolo da sabedoria, está no alto e é para ela que se dirige o olhar do capitão, operando uma identificação entre este e aquela, o que nos reporta a:

S ₁ (Amaral)		S ₂ (capitão)
/baixo/	vs	/alto/
/inferioridade/	vs	/superioridade/

A /superioridade/ do capitão equivale a /sabedoria/. O jogo de olhares, portanto, mantém a posição de /superioridade/ do capitão mesmo quando se encontra sentado.

A volta de S₂ (capitão) a posição /em pé/ significa a comprovação da /superioridade/ + /sabedoria/ do ator, através da revelação de Augusta.

3.4.1.3. A Revelação de Augusta

Em 3.3.1. *Augusta*, temos a descrição de Augusta que aparece a *Amaral* com traços pertinentes aos seres humanos veiculados pelos lexemas: "olhos verdes", "sorriu", "ar de casquilhice ou de modestia", "perfil correto", "pele fina" e "cabelos cor de ouro". Augusta procede em relação ao moço por um fazer enganador que desemboca no estado de **parecer** e **não-ser**, ou seja, ela parece um ser humano, mas não é.

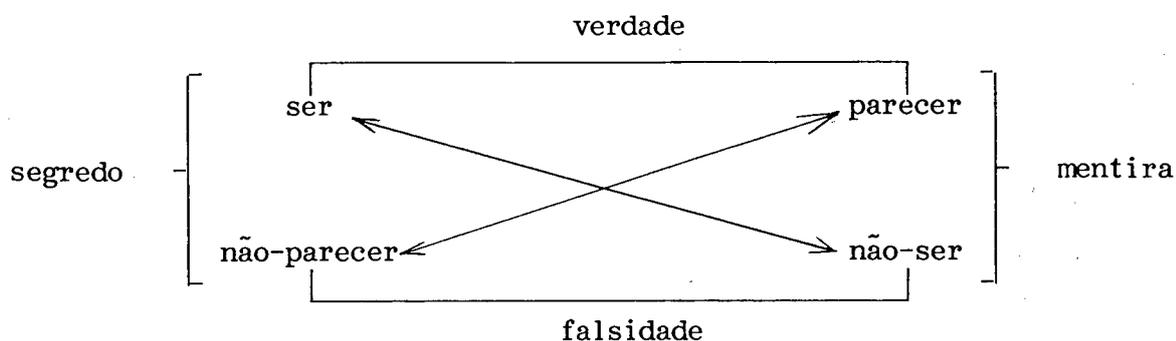
Ao parecer de Augusta corresponde o fazer interpretativo de *Amaral* que colocado em contato com o parecer da moça, concede a esta o ser correspondente (parecer + ser).

A ação de *Mendonça* ao retirar os olhos de Augusta revela que o fazer interpretativo de *Amaral* é enganoso — Augusta parece um ser humano normal, mas não é, ela é uma criação de laboratório, cujos traços não-humanos são dados pelas expressões: "o velho **apresentou-me nas mãos os dois belos olhos da moça**", "fitando em mim os dois buracos vazios", "os buracos pareciam ver-me", "os olhos que o velho tinha na mão", "separados do rosto (os olhos), não os abandonara a vida", "o velho introduziu os olhos no seu lugar".

Este jogo do /ser/ vs /parecer/ nos remete a modalidade **veridictória**:

*"A categoria da veridicção é constituída, percebe-se, pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema **parecer/não-ser** é chamado de manifestação, o do **ser/não-ser**, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o "jogo da verdade": estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, e decidir sobre o ser do ser".¹⁸*

E pode ser representado no quadrado semiótico:



No primeiro contato que Amaral tem com Augusta nós temos a mentira (parecer + não-ser), possível pelos lexemas que dão os traços humanos à moça.

A revelação de que ela não é humana, coloca-a na posição da verdade (ser + parecer), posição revelada pelas expressões que lhe emprestam os traços não-humanos, acima citadas. A constatação de que Augusta não é humana não resolve definitivamente a questão de sua origem.

3.4.1.4. O Sobrenatural

A atmosfera sinistra do conto é dada pelo poder que o ambiente, mais precisamente o corredor e a outra sala (3.1.2 e 3.4) tem em interferir nos sentimentos da personagem Amaral, despertando o medo e o terror. Estes elementos têm por objetivo preparar o leitor para o acontecimento sobrenatural, ou seja, a revelação de Augusta como um ser não-humano.

A revelação é o momento máximo do terror ao qual o sujeito Amaral é exposto. O efeito de puro horror é conseguido pelo emprego do discurso figurado, onde a comparação "como uma caveira viva", tomada no sentido literal, designa um acontecimento sobrenatural.

"Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois

grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que de mais hediondo pode criar a imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me, a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angelical".

A comparação de Augusta a uma caveira, as idéias antitéticas e o efeito que estas imagens causam na personagem Amaral, dão à narrativa um momento de pura tensão. Nada mais hediondo do que uma caveira viva (morto vivo) com sorriso angelical, falando e enchergando apesar da ausência dos olhos.

Os olhos também tomam uma dimensão sobrenatural, pois longe do corpo deveriam constituir objetos inanimados (que não é dotado de vontade própria); aqui se tornam animados (que tem vontade e movimentos próprios) para aumentar o terror do sujeito Amaral e do próprio leitor.

"Olhei para os olhos que o velho tinha na mão. Aqui foi pior, os dois olhos estavam fitos em mim, pareciam compreender-me tanto quanto os buracos vazios do rosto da moça; separados do rosto não os abandonara a vida; a retina tinha a mesma luz e os mesmos reflexos. Daquele modo as duas mãos do velho olhavam para mim como se fossem um rosto".

A disseminação, neste sub-segmento, dos lexemas "horrível", "hediondo", "fiquei gelado", "espanto", "pálido", concorrem para o efeito sobrenatural, pois este só existe a partir do momento em que algo aterroriza alguém.

3.4.2. A Saída de Augusta

A disjunção actorial: "Augusta levantou-se e saiu da sala", demarca este sub-segmento.

3.4.2.1. O PN Isolado: Sair da Casa do Capitão

É necessário, aqui, retomarmos os programas narrativos afim de compreendermos seu encadeamento na narrativa.

<u>PNu₁ ou de competência</u>	<u>atores distintos</u>	<u>aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F (ir ao teatro)	[S ₁ (acaso) → S ₂ (Amaral)]	n ov	poder entreter-se
<u>PNu₂ ou de competência</u>	<u>atores distintos</u>	<u>aquisição</u>	<u>Valores modais</u>
F (cear com o capitão)	[S ₁ (capitão) → S ₂ (Amaral)]	n ov	poder entreter-se
<u>PNb ou de performance</u>	<u>mesmo ator</u>	<u>aquisição</u>	<u>Valores descritivos</u>
F (passar o tempo)	[S ₁ (Amaral) → S ₂ (Amaral)]	n ov	passar o tempo

(Adaptação BARROS, 1990, p. 24)

A realização do programa de performance do sujeito (Amaral) pressupõe o(s) programa(s) de competência. A realização dos programas de competência dotam o sujeito do poder-fazer, quer dizer, possibilitam que ele "passe o tempo" longe da reflexão e solidão.

Com a aquisição do poder-fazer — o sujeito já estava de posse do querer-fazer — o sujeito vai cumprindo a sua performance "passar o tempo". O encadeamento lógico dos programas de competência com o de performance constitui o **percurso do sujeito**.

Neste sub-segmento surge, porém, um PNu que não se enquadra aos de mais, pois os PNUs de competência 1 e 2 tinham por finalidade dotar o sujeito com o poder-fazer. O PNu que ora se instala pode ser resumido como "Sair da casa do capitão" e é naturalmente pressuposto pelo PNu₂: Cear com o capitão,

porém, não contribui para o cumprimento do PNb: Passar o tempo.

O destinador-manipulador deste novo PNu são os acontecimentos sobre naturais. O medo e a insegurança que o sujeito Amaral experimenta diante da situação fantástica, por ele vivida e inesperada, modalizam-no com o querer, dever-fazer, ou querer sair da casa do capitão, pois se sente ameaçado o que caracteriza uma manipulação pela figura da intimidação.

De certo modo este PN: Sair da casa do capitão oferece uma ruptura no percurso narrativo que tinha por objetivo dotar o sujeito do valor modal **poder** passar o tempo. Este programa narrativo (sair da casa do capitão) dota o sujeito de um novo **querer**, ou querer sair da casa.

Esta ruptura no percurso narrativo prepara o leitor para o aparecimento de um novo programa narrativo de base.

No discurso fantástico o sujeito não se caracteriza como um sujeito de **fazer**, ele é antes um brinquedo nas mãos de personagens possuidores de "forças desconhecidas" que o oprimem. O **querer** "sair da casa do capitão", manifestado por Amaral, é uma tentativa que o sujeito faz no sentido de fugir à opressão a ele imposta por Mendonça e Augusta, detentores do poder-fazer.

Este PN denominado isolado apresenta-se como uma ruptura total com os outros programas narrativos e vem comprovar o discurso fantástico, pois, já aqui, notamos que o sujeito Amaral está à mercê das determinações de Mendonça e Augusta.

		Destinador-manipulador
PN _b (performance)	Passar o tempo	"arrufo"
PNu ₁ (comeptência)	Ir ao teatro	acaso
PNu ₂ (competência)	Cear com o capitão	Mendonça pela intimidação
PN isolado	Sair da casa do capitão	os acontecimentos so brenaturais pela in timidação.

A realização do PN isolado não se faz facilmente pois as horas que correm lentas funcionam, aqui, como oponentes, impedindo a realização da performance.

"Um anti-sujeito é sempre um oponente para o sujeito, mas nem todo o oponente é um anti-sujeito: um instrumento, por exemplo, pode desempenhar o papel de obstáculo sem, por isso, ser sujeito duma busca contrária".¹⁹

O obstáculo à realização do PN isolado é oferecido pelas horas que, como afirma o sujeito "é nas crises terríveis que elas correm fatalmente lentas".

3.4.2.2. O Cientista

Paralelamente ao desenrolar do PN isolado: Sair da casa do capitão, temos o desenvolvimento do percurso figurativo do cientista, cujo papel temático é assumido pelo capitão Mendonça, oferecido pela disseminação, no texto, dos lexemas relativos à ciência.

"gabinete"

"obra-prima"

"produto químico"

"primeiros ensaios"

"alambiques"

"ciência"

"criador"

"criatura"

O código científico, dado pela disseminação dos lexemas relacionados, aparece para explicar a existência do sobrenatural ou anormal.

O aparecimento da literatura fantástica no século XIX só foi possível pelo desenvolvimento paralelo das idéias científicas que proclamavam as maravilhas do hipnotismo, da química e da alquimia. A possibilidade de explicar o anormal através de um código racional (ou científico) dá verossimilhança ao gênero e não destrói o efeito fantástico conseguido.

A relação estabelecida entre o capitão e Augusta pelos termos: "obra-prima" e "o criador admirava a criatura", nos remetem ao processo de intertextualidade, pois podemos reconhecer a filiação deste nosso conto com outras histórias do gênero fantástico, das quais podemos citar **Frankenstein** de Mary Shelley e o conto "O homem da areia", de Hoffmann, todos eles têm em comum um cientista capaz de criar a vida artificialmente.

A ordem natural do mundo prevê um certo tipo de relacionamento entre pai/filha que pressupõe a existência de uma mãe em cujo ventre tenha sido gerada.

No nosso texto a figura materna é suprimida, em seu lugar teremos a presença de "produtos químicos" e "alambiques" que estabelecem uma nova re

lação, a relação criador/criatura, possível pela disseminação do código científico que dá verossimilhança à existência de Augusta.

3.4.2.3. A Busca da Comunicação

Em 3.4.2. vimos que instalou-se o PNu: Sair da casa do capitão, vimos também que o sujeito virtualizado (querer, dever-fazer) necessitava, para realizar a sua performance, das modalidades atualizantes (poder, saber-fazer). Afim de se atualizar o sujeito parte em busca de um adjuvante.

"Adjuvante designa o auxiliar positivo quando esse papel é assumido por um ator diferente do sujeito de fazer: corresponde a um poder-fazer individualizado que, sob a forma de ator, contribui com o seu auxílio para a realização do programa narrativo do sujeito,²⁰ ...".

A busca do adjuvante está inscrita no nosso texto sob a forma da "busca da comunicação".

O sujeito tenta comunicar-se com o moleque que por sua vez não chega a constituir um ator, pois os papéis temáticos que poderia assumir, o de criado e escravo, não são desenvolvidos e o papel actancial de adjuvante também não se concretiza.

"O ator é a figura concreta que assume um ou vários papéis actanciais e temáticos".²¹

O que faz do moleque um adjuvante em potencial é o seu traço /humano/ em contraste com os traços/anormal//não-humano/atribuídos ao capitão e a Augusta, respectivamente.

A relação humana prevê a comunicação que consiste em um emissor que envia uma mensagem a um receptor. Essa mensagem necessita, para se concretizar, de um código, um canal, e se refere a uma realidade qualquer :

Emissor → mensagem → receptor

O emissor da mensagem é Amaral que utiliza como código, sinais que não são compreendidos pelo receptor (moleque) e por isso a comunicação não se realiza, frustrando a expectativa do sujeito em conseguir um adjuvante para a realização do PN isolado: Sair da casa do capitão.

3.4.3. A Volta de Augusta

Este sub-segmento está delimitado pela disjunção actorial: "Augusta tornou à sala"; e pela saída de Amaral do espaço da casa do capitão, observado no final da seqüência.

3.4.3.1. A Isotopia

A primeira isotopia proposta pelo conto é a de uma leitura a respeito da relação pai/filha normais (isotopia natural). No entanto, os traços /não-humanos/ investidos na personagem Augusta desencadeiam uma leitura isotópica da relação criador/criatura, sendo que Augusta é a criação que recebeu a vida em um laboratório, enquanto que o capitão Mendonça representa o criador (cientista). Os lexemas portadores dos traços /não-humano/ possibilitam o desencadeamento dessa isotopia por não se integrarem à primeira que prevê uma leitura da relação natural entre pai/filha.

Logo duas isotopias figurativas foram evidenciadas: a isotopia da relação natural pai/filha, descrita sem levar em consideração o traço /não-humano/ investido nos lexemas que se relacionam a Augusta.

E a isotopia figurativa da relação criador/criatura, com o investi

mento do traço /não-humano/ na origem de Augusta. Esta leitura, portanto, não se deu de forma aleatória, mas a partir de lexemas inscritos no texto.

No sub-segmento que ora estudamos surge um lexema estranho ao todo homogêneo: **autor**, que desencadeará uma nova isotopia. O lexema **autor** possibilita que a relação pai/filha, criador/criatura possa ser lido, também, como a relação autor/obra.

O pai e criador, de forma metafórica, recobre neste texto o papel do "autor" e a filha e criatura recobre o papel de obra, cuja relação prevê, além do amor, sentimento pressupostamente existente entre pai e filha, os sentimentos do "orgulho" e do "altivez".

Estas isotopias figurativas correspondem a isotopia temática da criação.

Isotopias Figurativas	Isotopia Temática	Princípio da Vida
1) pai/filha		Natural e Divina
2) criador/criatura	criação	científica e diabólica?
3) autor/obra		humano e artística

A primeira isotopia da relação pai/filha corresponde a isotopia temática da criação natural e divina, a terceira isotopia corresponde a isotopia temática da criação humana e artística. A segunda isotopia oferece-nos um problema, pois em se tratando de uma criação artificial (ou não-natural) fi

ca pendente a questão sobre o "princípio da vida". A medida que se for lendo o texto voltaremos a esta questão a fim de tentar resolvê-la.

3.4.3.2. Atração Fatal

Na literatura fantástica o diabo como motivação, muitas vezes, metaforiza uma relação sexual proibida, ou perversa. Em lugar do diabo pode-se encontrar vampiros, fantasmas diversos e outros. Desse modo, o interdito fica simbolizado, e a recusa dos limites impostos pela sociedade é sutilmente expressa pela arte.

"O desejo, como tentação sexual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar a libido".²²

Há na literatura fantástica muitos exemplos da identidade do diabo e da mulher (ou desejo sexual) como é o caso de "**Le diable amoureux**" de Cazotte.

No nosso texto Amaral reconhece a "origem misteriosa e diabólica" de Augusta, mas isto não altera os seus sentimentos que define como: "sensação nova, que não sei se era amor, se admiração, se fatal simpatia".

Esta atração se aproxima da necrofilia, uma vez que ele reconhece nela "os buracos vazios como os olhos da morte". O corpo da mulher desejada é comparado a um cadáver. No segmento anterior encontramos outros lexemas que corroboram esta aproximação da mulher desejada ao cadáver — "grandes buracos como uma caveira", "caveira viva" e "buracos vazios".

O reconhecimento da origem misteriosa e diabólica de Augusta e sua

comparação a caveira, estabelecem uma relação que pode ser apresentada como a punição a um desejo sexual excessivo, porém este é um filão da análise psi canalítica, nos interessa reter, aqui, a aproximação de Augusta à figura do diabo. Esta aproximação se torna um dado importante na tentativa de respondermos a questão sobre o princípio da vida de Augusta, uma das possibilidades seria o princípio diabólico o que se oporia a doação divina da vida.

3.4.3.3. O Cientista e Deus

O percurso figurativo do capitão Mendonça como homem superior, que inicia em 3.4.1.2. **Os jogos do olhar**, tem importância relevante para a leitura fantástica a que o conto se presta. A superioridade do ator é revelada pelas figuras instaladas no discurso chegando ao seu máximo pela comparação do Mendonça a Deus.

"Nem sempre se encontra um homem como eu; um irmão de Deus, um deus na terra, porque também posso criar como Ele; e até melhor porque eu fiz Augusta e Ele nem sempre faz criaturas como esta. Os Hotentotes, por exemplo ...".

A colocação destas figuras, no discurso, dão início ao fazer-crer, isto é, o capitão tem por objetivo levar Amaral a crer na sua superioridade e capacidade criadora.

A figura Hotentores — pertencente ou relativo à Hotentótia — é utilizada, pelo capitão, como símbolo de homem medíocre (ou inferior), para colocar-se acima de Deus — a obra dele, Augusta, é perfeita, a de Deus nem sempre e isto o torna superior.

Através da expansão do percurso figurativo do homem superior a personagem vai adquirindo características mais fortes que lhe dão expessura se

mântica. Suas características de cientista dotado de inteligência superior, capaz de realizar experiências singulares o aproximam de outros exemplos da literatura fantástica como é o caso do já citado **Frankenstein** de Mary Schelley e o **Médico e o Monstro** de Louis Stevenson.

3.4.3.4. A Realização do PN Isolado: Sair da Casa do Capitão

O passar das horas que antes funcionavam como oponentes (muito cedo para sair), agora passam a se comportar como adjuvantes (tarde, logo é natural que se retire) contribuindo para que o sujeito realize a sua performance: sair da casa.

A realização do PN isolado só será possível, porém, com a autorização do oponente capitão Mendonça, cuja busca se opõe a de Amaral — Mendonça propõe que Amaral permaneça em sua casa. Somente com o consentimento do capitão é que o sujeito poderá cumprir o PN isolado.

Augusta interfere agindo como adjuvante no cumprimento do PN: Sair da casa do capitão, pois contribui para que o sujeito atualize-se tornando-se apto para a realização de sua performance.

Augusta sincretiza os papéis actanciais de adjuvante para este programa e de destinador-manipulador para um novo programa narrativo de uso que implicará na necessidade de Amaral voltar à casa do capitão.

PN isolado: Sair da casa do capitão

Destinador-manipulador	Performance	Adjuvante	Oponente
os acontecimentos fantásticos pela intimidação.	Sair da casa	passar das horas Augusta	passar lento das horas Mendonça

O sujeito Amaral deve então aceitar o que o destinador-manipulador (Augusta) está lhe propondo prometendo-lhe voltar à sua casa, para só então entrar de posse do poder-fazer, tornando-se apto para realizar a performance: sair da casa.

Com a proposta de um novo PN estabelece-se entre Amaral e Augusta um contrato unilateral — o destinador comunica uma proposta e o destinatário assume um compromisso, sendo que este último, não necessariamente de seje aceitar o proposto.

O destinatário (Amaral) compromete-se a voltar a casa do capitão, embora a princípio, não demonstre desejo de fazê-lo.

"— Voltarei
— Jura-me
— Juro".

Para assegurar a realização deste novo PN: Voltar a casa do capitão, entrará em jogo a manipulação efetuada pelo capitão Mendonça. Trata-se também da manipulação exercida através da figura da intimidação.

Através da intimidação o destinador mostra poder propondo ao destinatário um objeto negativo (morte), levando-o a dever-fazer o proposto (voltar a casa do capitão).

Destinador-manipulador	——	O _v	——	Destinatário	—	sujeito
Augusta (pela sedução)		positivo (beleza)				Amaral
Mendonça (pela intimidação)		negativo (morte)				Amaral

Dotado do poder-fazer e comprometido a voltar, Amaral consegue realizar a sua performance "sair da casa do capitão".

"— Venha à noite, disse o capitão.
— Até amanhã, respondi".

3.4.3.5. Balanço Semântico

A terceira seqüência gira basicamente em torno da revelação de Augusta como mulher sintética que suscita a questão sobre o "princípio" da sua vida.

Opondo as três seqüências até aqui estudadas percebemos que a primeira e a segunda seqüências de conotação próprio-ceptiva eufórica, se o põem a terceira, de conotação disfórica.

A disforia da terceira seqüência fica por conta dos elementos fantásticos disseminados pelo texto e podem ser evidenciados tanto na caracterização do espaço (casa do capitão) como na caracterização das personagens (Augusta e Mendonça).

Os elementos fantásticos investidos na caracterização do espaço (casa do capitão), que serve como cenário ao desenrolar da ação, podem ser apreendidos nos semas abaixo relacionados:

/escuridão/

"uma noite"

"casa escura"

"corredor escuro"

"não trouxeste luz"

"velas do candelabro"

segmento: 1

/sonoridade/

"rangia"

segmento: 1

"três pancadas"

"bater apressado"

segmento: 4

/espacialidade/

"corredor úmido"

"singularidade da casa"

"corredor do inferno"

segmento: 1

"purgatório"

"inferno"

"caldeiras"

segmento: 2

"sala (...) estranha"

"purgatorial"

segmento: 4

/morte/

"animais empalhados"

"coruja empalhada"

segmento: 4

A caracterização da personagem Augusta é feita, primeiramente, com o investimento de lexemas que lhe dão o aspecto humano e, posteriormente, com

o investimento de lexemas que lhe emprestam o aspecto não-humano. Estes últimos lexemas possibilitam a leitura fantástica e podem ser apreendidos nos seguintes semas:

/morte/

"uma caveira"

"caveira viva"

"buracos vazios"

"os buracos pareciam ver-me"

"olhos da morte"

segmento: 4

Acrescente-se a estes o sema /vida/ relacionado aos olhos de Augusta que separados do rosto deveriam, por uma pressuposição lógica, constituir objetos inanimados.

/vida/

"os dois olhos estavam fitos em mim"

"separados do rosto, não os abandonara a vida"

"as duas mãos do velho olhavam para mim"

segmento: 4

Acrescente-se a estes elementos a caracterização do capitão Mendonça, que assume o papel título do conto, e cujo percurso figurativo (visto em 1.2.2.1) vai de homem normal a louco, o que contribui para o aumento de tensão na narrativa e conseqüente disforia.

A leitura fantástica do conto é proporcionada pelos elementos que fogem daquilo que convencionalmente denominamos de normal. Assim, o aspecto sinistro da casa, a caracterização não-humana de Augusta e o percurso figurativo do capitão Mendonça de homem normal a louco comportam traços que remetem

ao termo /anormal/ que se opõe naturalmente ao termo /normal/ instalando a o posição:

/normal/ vs /anormal/

Os elementos que comportam o termo /anormal/ desencadeiam o percurso figurativo do medo, sendo responsáveis pela conotação disfórica da seqüência.

4. SEQUÊNCIA: A CASA DE AMARAL

1º segmento:
O deslocamento

"Quando cheguei à rua respirei. Estava livre. Acabara-se-me aquela tortura que nunca havia imaginado. Apressei o passo e entrei em casa, meia hora depois.

2º segmento:
Final de noite

Foi-me impossível conciliar o sono. A cada instante via o meu capitão com os olhos de Augusta nas mãos, e a imagem da moça flutuava entre o nevoeiro da minha imaginação como uma criatura de Ossian.

Quem era aquele homem e aquela menina? A menina era realmente um produto químico do velho? Ambos mo haviam afirmado, e até certo ponto tive a prova disso. Pôdia supô-lo doidos, mas o episódio dos olhos desvanecia essa idéia. Estaria eu ainda no mundo dos vivos, ou começara já a entrar na região dos sonhos e do desconhecido?

Só a fortaleza do meu espírito resistiu a tantas manhas provas; outro, que fosse mais fraco, teria enlouquecido. E seria melhor. O que tornava a minha situação mais dolorosa e impossível de suportar era justamente a perfeita solidez da minha razão. Do conflito da minha razão com os meus sentidos resultava a tortura em que me eu achava; os meus olhos viam, a minha razão negava. Como conciliar aquela evidência com aquela incredulidade?

3º segmento:
O dia seguinte

Não dormi. No dia seguinte saudei o sol como um amigo ansiosamente esperado. Vi que estava no meu quarto; o criado trouxe-me o almoço, que era todo composto de coisas deste mundo; cheguei à janela e dei com os olhos no edifício da câmara dos deputados; não tinha que ver mais; eu estava ainda na terra, e na terra estava ainda aquele maldito capitão e mais a filha.

Então refleti.

Quem sabe se eu não podia conciliar tudo? Lembrei-me de todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje? E se o capitão tinha razão não era para mim grande glória denunciá-lo ao mundo?

Há em todos os homens alguma coisa da mosca do carroção; confesso que, prevendo o triunfo do capitão, lembrei-me logo de ir agarrado às abas da sua imortalidade. Era difícil crer na obra do homem; mas quem acreditou em Galileu? quantos não deixaram de crer em Colombo? A incredulidade de hoje é a sagração de amanhã. A verdade desconhecida não deixa de ser verdade. É verdade por si mesma, não o é pelo consenso público. Ocorreu-me a imagem dessas estrelas que os astrônomos descobrem agora sem que elas tenham deixado de existir muitos séculos antes".

ORGANIZAÇÃO INTERNA DA SEQUÊNCIA 4

Esta sequência está delimitada pelas disjunções espaço-temporais: "cheguei à rua", "entrei em casa" e "meia hora depois"; e actancial: saem de cena o capitão e Augusta.

Internamente a organização desta sequência permite uma sub-divisão em segmentos, obedecendo ao critério temporal: o primeiro segmento é dedicado ao deslocamento e compreende um parágrafo de narração. O segundo segmento compreende três parágrafos interrogativos e passa-se no final da noite. E o terceiro segmento pode ser lido como a resposta aos questionamentos do segundo segmento.

- 4.1 - O deslocamento
- 4.2 - Final de noite
- 4.3 - O dia seguinte

4.1. O Deslocamento

O sujeito Amaral sai do espaço familiar da casa do capitão Mendonça, que para Amaral é estrangeiro, e parte para o espaço familiar da casa dele:

"cheguei à rua" → "apressei o passo" → "entrei em casa"

A saída do sujeito do espaço hostil, ou estrangeiro será responsável pelo relaxamento da narrativa, em oposição à tensão da sequência anterior, embora a inquietação acompanhe Amaral. Este relaxamento é proporcionado pelos lexemas: "respirei", "estava livre", "acabara-se-me aquela tortura".

4.2. Final de Noite

Este segundo segmento da quarta seqüência está organizado em três parágrafos dedicados ao questionamento, ou fazer cognitivo. É em outras palavras, uma resposta ao fazer-creer operado pelo capitão Mendonça na terceira seqüência (veja-se 3.4.1.2. e 3.4.3.3.), onde o destinador (Mendonça) exerce um fazer persuasivo sobre o destinatário (Amaral) com o intuito de levá-lo a crer na sua superioridade.

A este segmento segue mais um dedicado ao juízo epistêmico de Amaral, é o momento de crer ou não-creer no discurso do destinador capitão Mendonça.

Antes de crer ou não-creer, Amaral passa pela hesitação, principal marca deste segmento, esta nasce do conflito da sua "razão" com os seus "sentidos". Ele presenciou um fato extraordinário para o qual não encontra uma explicação razoável, plausível, capaz de colocar o presenciado dentro da normalidade. Só resta, então, admitir um acontecimento para o qual não há uma explicação lógica. Esta hesitação fica evidente nas expressões grifadas:

"... a imagem da moça flutuava entre o **nevoeiro da minha imaginação** como uma criatura de Ossian".

"A menina era realmente **um produto químico** do velho?".

"Estaria eu ainda **no mundo dos vivos**, ou **começara já a entrar** na região dos sonhos e do desconhecido?".

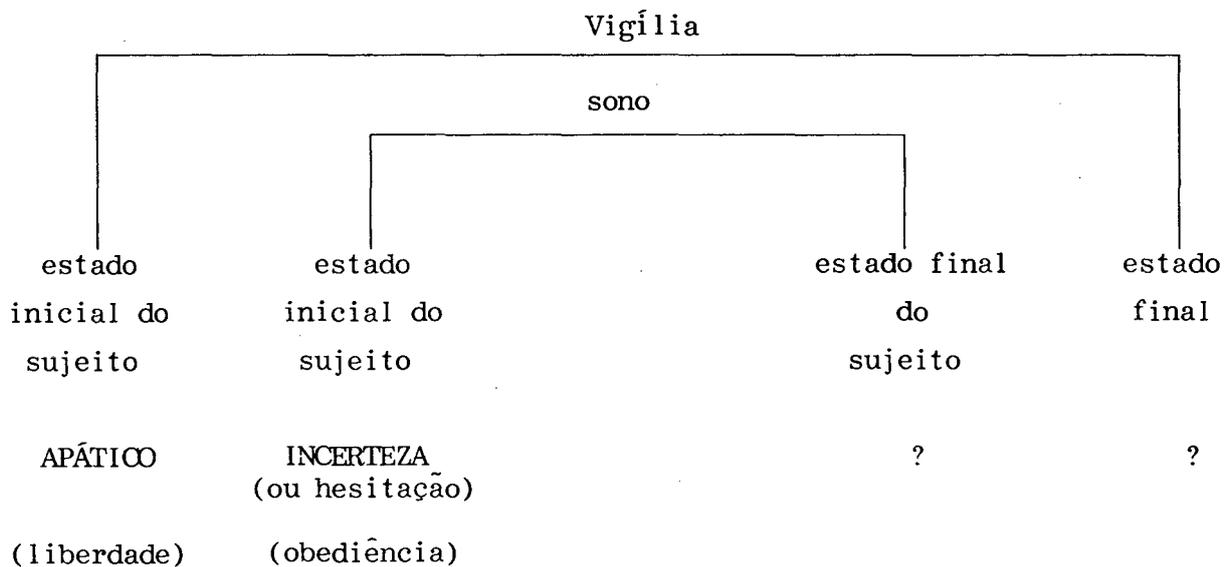
"Do **conflito da minha razão com os meus sentidos** resultava a **tortura** em que eu me achava; **os meus olhos viam**, a **minha razão negava**".

"Como **conciliar aquela evidência** com **aquela incredulidade**?".

A hesitação de Amaral impede-o, a princípio, de crer ou não-crer no discurso do capitão, o que o coloca na posição de não-crer-ser denominado incerteza.

O presenciado no plano pragmático — os olhos de Augusta fora do corpo — não encontra eco no plano cognitivo, pois a razão não consegue explicar o fantástico. A não conformidade entre o plano pragmático e cognitivo colocam o sujeito na posição de incerteza.

O sujeito Amaral na vigília encontra-se no estado denominado apático, após a ação do destinador e manipulador capitão Mendonça e já no sono, seu estado passa a delinear-se como o da incerteza, conforme esquema abaixo.



4.3. O Dia Seguinte

A subdivisão em três parágrafos comportando temas diferentes possibilita que organizemos o nosso estudo, deste segmento, em três sub-segmentos.

No primeiro sub-segmento a personagem Amaral, como despertado do

sono, depara-se com a realidade do sol. No segundo temos a aceitação, por parte de Amaral, da explicação científica para a existência de Augusta. O terceiro nos fala da ambição e da verdade.

4.3.1 - O sol

4.3.2 - A explicação científica

4.3.3 - Ambição e verdade

4.3.1. O Sol

A presença do sema /luminosidade/ será, novamente, responsável pela devolução da normalidade à exemplo do que vimos em 3.2. **A sala de visitas**, onde observamos que a presença da luz artificial foi responsável pela constatação, por parte do sujeito, de que a casa de Mendonça era "como todas as casas deste mundo".

Aqui trata-se da luz do "sol", figura humanizada pelo tratamento que recebe: "saudei o sol como um amigo ansiosamente esperado".

A luz tem como característica deixar ver, elimina as trevas e mostra as coisas como elas são. Figurativamente a luz representa aquilo, ou aquele, que esclarece, ilumina, elucida ou ainda revela a verdade. Desta forma a luz solar vai revelar para o sujeito um mundo real, diferente da "região dos sonhos e do desconhecido" em que se supunha na noite anterior.

O reconhecimento da realidade é efetuado no plano pragmático através da ancoragem do texto que ata o discurso a espaços e pessoas criando a ilusão de realidade. Assim, elementos como "meu quarto", "criado", "almoço, que era todo composto de coisas deste mundo", "janela" e "edifício da câmara dos deputados", criam a ilusão de mundo concreto e real.

Esses elementos que ancoram o texto e criam a ilusão de fato verídico, pois se são reais o quarto, o criado, o almoço e o edifício da câmara dos deputados, também são reais o capitão e a filha. É a esta conclusão que chega Amaral, e é a esta conclusão que o leitor é levado a chegar uma vez que a constatação da realidade descarta a possibilidade do sonho.

4.3.2. A Explicação Científica

Neste sub-segmento o enunciador continua a operar a ancoragem remetendo o texto ao contexto histórico da época em que foi produzido. A referência às "pretensões da Química e da alquimia" é extraída de um código cultural pertinente a esse período do século XIX (nosso conto é de 1870) que está sob forte influência do cientificismo positivista de Augusto Comte.

Depois da colocação da hesitação (incerteza) de Amaral diante do que seus "olhos viam" e sua "razão negava", que remete a oposição normal/anormal, segue um parágrafo reflexivo que colocado ao lado do segmento anterior funciona como explicação momentânea para o leitor.

Frases interrogativas:

segmento 2 a) "Como conciliar aquela evidência com aquela incredulidade?"

segmento 3 b) "Quem sabe se eu não podia conciliar tudo?"

A frase interrogativa (b) pretende fornecer a resposta para a questão levantada na frase (a). O meio de conciliar o presenciado (plano pragmático) à razão (plano cognitivo) é acreditando na supremacia científica o que remete ao contexto histórico da época em que o conto foi escrito.

Paradigmaticamente a sucessão de parágrafos se completa (pergunta e resposta) e o problema parece resolvido, não fosse o jogo irônico de palavras que remete a uma leitura sintagmática: "**pretensões** da Química e da alquimia" e "um alquimista **pretende** ter alcançado", possibilitando a compreensão dos valores axiológicos do autor que condenava o cientificismo exacerbado da época.

A referência ao "conto fantástico de Hoffmann", **O homem da areia**, cuja temática gira em torno da autônoma Olímpia por quem Natanael se apaixonou; tem função indicial. Esta menção funciona como uma pista, para o leitor, de que se está diante de um conto fantástico. A própria repetição da palavra fantástico e fantástica(s), cinco vezes em todo o conto, reitera este caráter indicial.

A colocação lado a lado da ciência e do fantástico e a resolução — no plano paradigmático — levada pelo senso comum das idéias em voga opera por momentos a fusão dos pólos normal/anormal.

4.3.3. **Ambição e Verdade**

Neste último parágrafo desta seqüência a narrativa nos apresenta considerações sobre a ambição e a verdade, trata-se da generalização de conceitos sobre a natureza humana, reveladores de alguns valores axiológicos da sociedade.

Alfredo Bosi em seu texto **A máscara e a fenda**, revela que o desejo pela conquista de "status" aparece, nos personagens machadianos, como um "prolongamento dos instintos", são os interesses imediatos que guiam a maior parte das ações do homem.²³

A ambição não é um traço marcante na personalidade de Amaral, mas ele é um racionalista que provavelmente não desperdiçará a oportunidade de ficar famoso.

O tema da ambição está recoberto pela imagem da "mosca do carroção". "Carroção", segundo o **Novo dicionário Aurélio**, é um grande carro de bois coberto, utilizado antigamente para o transporte de pessoas, o que remete ao sema /atividade/ uma vez que se desloca.

"Mosca", no texto, nos dá a idéia daquele que vai junto, ou seja, a mosca pousada no carroção vai, sem esforço, aonde aquele a levar, remetendo ao sema /inatividade/.

Empregando este raciocínio entre Amaral e o capitão Mendonça teríamos este último como o carroção e o primeiro seria a mosca que é levado à fama sem esforço, através da ação daquele.

Assim, podemos afirmar que para a personagem Amaral a ambição é inerente e lhe é impossível recusar a possibilidade de ficar famoso sem esforço.

"... prevendo o triunfo do capitão lembrei-me logo de ir agarrado às abas da sua imortalidade".

A colocação em jogo do conceito de verdade vem corroborar a leitura que fizemos da crítica velada ao cientificismo positivista elaborada, pelo autor, no texto.

Um dos princípios norteadores da filosofia de Comte, esclarece que só se pode conhecer com exatidão as verdades constatadas pela observação ou pela experiência. Num primeiro momento observamos como a ciência conciliou (no plano paradigmático) o que a princípio parece inconciliável (fantástico

e ciência), isto porque apesar de envolver um fato extraordinário (criar uma vida em laboratório) pode ser verificado pela observação, o que basta para a constatação da verdade. Afinal de contas a humanidade levou algum tempo para crer em Galileu e em Colombo e o capitão Mendonça poderia ser, também, um desses gênios incompreendidos que só mais tarde são reconhecidos.

O autor Machado de Assis, porém, nos faz uma advertência, a verdade "é verdade por si mesma, não o é pelo consenso público", em outras palavras, não precisa ser observada ou comprovada em experiência para constituir verdade, a recíproca é verdadeira, a constatação pela observação não dá a um fato o estatuto de verdadeiro, lembremos dos truques de ilusionismo, onde um palco bem preparado faz milagres.

Se Machado de Assis olha com reservas para o cientificismo contínuo, por que resolveu, aparentemente, neste sub-segmento a questão da credibilidade numa ciência que extrapola o normal? Desta questão só podemos levantar algumas observações relacionadas à personagem Amaral:

- Amaral está fascinado por Augusta e isto o leva a querer crer. No início da seqüência vimos que ele estava modalizado pelo crer-não-ser (incerteza), através de seu fazer cognitivo passa a ser modalizado pelo crer - ser (certeza). Ele crê verdadeira a origem científica de Augusta porque parece verdadeira.

- Um segundo motivo que levaria o sujeito Amaral a crer na origem científica de Augusta é a própria ambição que acena com a possibilidade de tirar proveito da situação.

Por estas razões Amaral se dispõe a crer no capitão Mendonça e a voltar à casa do mesmo.

5. SEQUÊNCIA: VOLTA À CASA DO CAPITÃO

1º segmento:
A sala de
visitas

"Razões de coronel ou razões de cabo de esquadra, o certo é que eu as dei a mim próprio e foi em virtude delas, não menos que pela fascinação do olhar da moça, que eu lá me apresentei em casa do capitão à rua da Guarda Velha apenas anoiteceu.

O capitão estava à minha espera.

— Não saí de propósito, disse-me ele; conta va que viesse, e queria dar-lhe o espetáculo de uma composição química. Trabalhei o dia todo para preparar os ingredientes.

Augusta recebeu-me com uma graça verdadeiramente adorável. Beijei-lhe a mão como se fazia antigamente às senhoras, costume que se trocou pelo aperto de mão, a lias digno de um século grave.

— Tive saudades suas, disse-me ela.

— Sim?

— Aposto que as não teve de mim?

— Tive.

— Não acredito.

— Por quê?

— Porque eu não sou filha bastarda. Todas as outras mulheres são filhas bastardas, eu só posso gabar-me de ser filha legítima, porque sou filha da ciência e da vontade do homem.

Não me admirava menos a linguagem que a beleza de Augusta. Evidentemente era o pai quem lhe inculcava estas idéias. A teoria que ela acabava de expor era tão fantástica como o seu nascimento. O certo é que a atmosfera da aquela casa já me punha no mesmo estado que os dois habitantes dela. Foi assim que alguns segundos depois repliquei:

— Conquanto eu admire a ciência do capitão, lembro-lhe que ainda assim ele não fez mais do que aplicar elementos da natureza à composição de um ente que até agora parecia excluído da ação dos reagentes químicos e dos instrumentos de laboratório.

— Tem razão até certo ponto, disse o capitão; mas acaso sou eu menos admirável?

— Pelo contrário; e nenhum mortal até hoje pôde gabar-se de ter ombreado com o senhor.

Augusta sorriu agradecendo-me. Notei mentalmente o sorriso, e parece que a idéia transluziu no meu rosto, porque o capitão, sorrindo também, disse:

— A obra saiu perfeita, como vê, depois de muitos ensaios. O penúltimo ensaio era completo, mas faltava uma coisa à obra; e eu queria que ela saísse tão completa como a que o outro fez.

— Que lhe faltava então? perguntei eu.

— Não vê, continuou o capitão, como Augusta

sorri de contente quando lhe fazem alguma alusão à beleza?

— É verdade.

— Pois bem, a penúltima Augusta que me saiu do laboratório não tinha isso; esquecera-me incutir-lhe a vaidade. A obra podia ficar assim, e estou certo que seria, aos olhos de muitos, mais perfeita do que esta. Mas eu não penso assim; o que eu queria era fazer uma obra igual à do outro. Por isso, reduzi outra vez tudo ao estado primitivo, e tratei de introduzir na massa geral uma dosse maior de mercúrio.

Não creio que o meu rosto me traísse naquele momento; mas o meu espírito fez uma careta. Estava disposto a crer na origem química de Augusta, mas hesitava ouvindo os pormenores da composição.

O capitão continuou, olhando ora para mim, ora para a filha, que parecia extasiada ouvindo a narração do pai:

— Sabe que a química foi chamada pelos antigos, entre outros nomes, ciência de Hermes. Acho inútil lembrar-lhe que Hermes é o nome grego de Mercúrio, e mercúrio é o nome de um corpo químico. Para introduzir na composição de uma criatura humana a consciência, deita-se no alambique uma onça de mercúrio. Para fazer a vaidade dobra-se a dose do mercúrio, porque a vaidade, segundo a minha opinião, não é mais que a irradiação da consciência; a contração da consciência chamo eu modestia.

— Parece-lhe então, disse eu, que o homem vaidoso é aquele que recebeu uma grande dose de mercúrio no seu organismo?

— Sem dúvida nenhuma. Nem pode ser outra coisa; o homem é um composto de moléculas e corpos químicos; quem os souber reunir tem alcançado tudo.

— Tudo?

— Tem razão; tudo, não; porque o grande segredo consiste em uma descoberta que eu fiz e constitui por assim dizer o princípio da vida. Isso é que há de morrer comigo.

— Por que não o declara antes para adiantamento da humanidade?

O capitão levantou os ombros desdenhosamente; foi a única resposta que obtive.

Augusta tinha-se levantado e foi ao piano tocar alguma coisa que me pareceu ser uma sonata alemã. Eu pedi licença ao capitão para fumar um charuto, enquanto o moleque veio receber ordens relativas ao chá.

2º segmento:
O laboratório

Acabado o chá, disse-me o capitão:

— Doutor, preparei hoje uma experiência em honra sua. Sabe que o diamante não é mais que o carvão de pedra cristalizado. Há tempos tentou um sábio químico reduzir o carvão de pedra a diamante, e li num artigo

de revista que conseguiria (sic) apenas comprar um pó de diamante, e nada mais. Eu alcancei o resto; vou mostrar-lhe um pedaço de carvão de pedra e transformá-lo em diamante.

Augusta bateu palmas de contente. Admirado dessa alegria súbita, perguntei-lhe sorrindo a causa.

— Gosto muito de ver uma operação química, respondeu ela.

— Deve ser interessante, disse eu.

— E é. Não sei até se papai era capaz de me fazer uma coisa.

— O que é?

— Eu lhe direi depois.

Daí a cinco minutos estávamos todos no laboratório do capitão Mendonça, que era uma sala pequena e escura, cheia dos instrumentos competentes. Sentamo-nos, Augusta e eu, enquanto o pai preparava a transformação anunciada.

Confesso que, apesar da minha curiosidade de homem de ciência, dividia a minha atenção entre a química do pai e as graças da filha. Augusta tinha efetivamente um aspecto fantástico; quando entrou no laboratório respirou largamente e com prazer, como quando se respira o ar embalsamado dos campos. Via-se que era o seu ar natal. Travei-lhe da mão, e ela com esse estouvamento próprio da castidade ignorante, puxou a minha mão para si, fechou-a entre as suas, e pô-las no regaço. Nesse momento passou o capitão ao pé de nós; viu-nos e sorriu à socapa.

— Vê, disse-me ela inclinando-se ao meu ouvido, meu pai aprova.

— Ah! disse eu, meio alegre, meio espantado de ver aquela franqueza da parte de uma menina.

No entanto, o capitão trabalhava ativamente na transformação do carvão de pedra em diamante. Para não ofender a vaidade do inventor fazia-lhe eu de quando em quando alguma observação, a que ele respondia sempre. A minha atenção, porém, estava toda voltada para Augusta. Não era possível ocultá-lo; eu já a amava; e por cúmulo de ventura era amado também. O casamento seria o desenlace natural daquela simpatia. Mas deveria eu casar-me, sem deixar de ser bom cristão? Esta idéia transtornou um pouco o meu espírito. Escrúpulos de consciência!

A moça era um produto químico; seu único batismo foi um banho de sulfúrio. A ciência daquele homem explicava tudo; mas a minha consciência recuava. E por quê? Augusta era tão bela como as outras mulheres, — talvez mais bela, — pela mesma razão que a folha da árvore pintada é mais bela que a folha natural. Era um produto de arte; o saber do autor despojou o tipo humano de suas incorreções para criar um tipo ideal, um exemplar único. Artriste! era justamente essa idealidade que nos separaria aos olhos do mundo!

Não sei dizer que tempo gastou o capitão na transformação do carvão; eu deixava correr o tempo olhan-

do para a moça e contemplando os seus belos olhos em que havia todas as graças e vertigens do mar.

De repente o cheiro acre do laboratório começou a aumentar de intensidade; eu que não estava acostumado senti-me um pouco incomodado, mas Augusta pediu-me que fi casse ao pé dela, sem o que teria saído.

— Não tarda! não tarda! exclamou o capitão com entusiasmo.

A exclamação era um convite que nos fazia; eu deixei-me estar ao pé da filha. Seguiu-se um silêncio pro longado. Fui interrompido no meu êxtase pelo capitão, que dizia:

— Pronto! aqui está!

E efetivamente trouxe um diamante na palma da mão, perfeitíssimo e da melhor água. O volume era metade do carvão que servira de base à operação química. Eu, à vista da criação de Augusta, já me não admirava de nada. Aplaudi o capitão; quanto à filha, saltou-lhe ao pescoço e deu-lhe dois apertadíssimos abraços.

— Já vejo, meu caro Sr. capitão, que deste modo deve ficar rico. Pode transformar em diamante todo o carvão que lhe parecer.

— Para quê? perguntou-me ele. Aos olhos de um naturalista o diamante e o carvão de pedra valem a mesma coisa.

— Sim, mas aos olhos do mundo ...

— Aos olhos do mundo o diamante é a riqueza, bem sei; mas é a riqueza relativa. Suponha, meu rico Sr. Amaral, que as minas de carvão do mundo inteiro, por meio de um alambique monstro, se transformam em diamante. De um dia para outro o mundo caía na miséria. O carvão é a riqueza; o diamante é o supérfluo.

— Concordo.

— Faço isto para mostrar que posso e sei; mas não o direi a ninguém. É segredo que fica comigo.

— Não trabalho então por amor à ciência?

— Não; tenho algum amor à ciência, mas é um amor platônico. Trabalho para mostrar que sei e posso criar. Quanto aos outros homens, importa-me pouco que saibam ou não. Chamar-me-ão egoísta; eu digo que sou filósofo. Quer este diamante como prova da minha estima e amostra do meu saber?

— Aceito, respondi.

— Aqui o tem; mas lembre-se sempre que esta pedra rutilante, tão procurada no mundo, e de tanto valor, capaz de lançar a guerra entre os homens, esta pedra não é mais que um pedaço de carvão.

39 segmento:
A sala

Guardei o brilhante, que era lindíssimo, e acompanhei o capitão e a filha que saíam do laboratório. O que naquele momento me impressionava mais que tudo era a moça. Eu não trocava por ela todos os diamantes célebres do mundo. Cada hora que passava ao pé dela aumentava a mi

nha fascinação. Sentia invadir-me o delírio do amor; mais um dia e eu estaria unido àquela mulher irresistivelmente; separar-nos seria a morte para mim.

Quando chegamos à sala, o capitão Mendonça perguntou à filha, batendo uma pancada na testa:

— É verdade! Não me disseste que tinhas de pedir-me uma coisa?

— Sim; mas agora é tarde; amanhã. O doutor parece, não?

— Sem dúvida.

— Afinal, disse Mendonça, o doutor há de acostumar-se aos meus trabalhos ... e acreditará então ...

— Já creio. Não posso negar a evidência; quem tem razão é o senhor; o resto do mundo não sabe nada.

Mendonça ouvia-me radiante de orgulho; o seu olhar, mais vago que nunca, parecia refletir a vertigem do espírito.

— Tem razão, disse ele, depois de alguns minutos; eu estou muito acima dos outros homens. A minha obra-prima ...

— É esta, disse eu apontando para Augusta.

— Por ora, respondeu o capitão; mas eu medito coisas mais pasmosas; por exemplo, creio que descobri o meio de criar gênios.

— Como?

— Pego um homem de talento, notável ou médio cre, ou até um homem nulo, e faço dele um gênio.

— Isso é fácil ...

— Fácil não; é apenas possível. Aprendi isto ... Aprendi? não, descobri isto, guiado por uma palavra que encontrei num livro árabe do século décimo-sexto. Quer vê-lo?

Não tive tempo de responder; o capitão saiu e voltou daí a alguns segundos com um livro in-fólio na mão, grosseiramente impresso em caracteres árabes feitos com tinta vermelha. Explicou-me a sua idéia, mas por alto; eu não lhe prestei grande atenção; os meus olhos estavam embebidos nos de Augusta.

Quando saí era meia-noite. Augusta com voz suspirante e terna disse-me:

— Vem amanhã?

— Venho!

O velho estava de costas; eu levei a mão dela aos meus lábios e imprimi-lhe um longo e apaixonado beijo.

Depois saí correndo: tinha medo dela e de mim.

ORGANIZAÇÃO INTERNA DA SEQUÊNCIA 5

Esta seqüência comporta parte do capítulo III e todo o capítulo IV e está demarcada pela disjunção espaço-temporal: "... me apresentei em **casa do capitão** apenas **anoiteceu ...**"; e pela disjunção actorial com a entrada em cena de Augusta e do capitão Mendonça.

A organização textual desta seqüência nos permite subdividi-la i gualmente por demarcações espaciais em três segmentos. O primeiro segmento o cupa todo o final do capítulo III, já o capítulo IV está subdividido em dois segmentos:

5.1 - A sala de visitas

5.2 - O laboratório

5.3 - De volta à sala

5.1. A Sala de Visitas

Na seqüência 3 constatamos a presença de um PN isolado que operava a ruptura do percurso narrativo que vinha sendo desenvolvido pelo sujeito A maral. Operada a ruptura o objeto-valor buscado pelo sujeito Amaral, Passar o tempo, é deixado de lado e outro objeto passa a assumir o estatuto de objeto-valor para Amaral, surge daí um novo PNb.

O novo PNb a ser desenvolvido pelo sujeito Amaral é o de Casar com Augusta. Para que o sujeito possa entrar em conjunção com o seu O_v (Augusta) faz-se necessário que ele realize o PNu denominado Voltar à casa do capitão.

O objeto-valor buscado pelo sujeito Amaral neste novo PNu é a pró

pria Augusta. A realização da performance Voltar à casa exige um novo deslocamento, por parte do sujeito, que na narrativa fica implícito.

O PNu: Voltar à casa do capitão estabelece uma relação entre sujeito e objeto que numa primeira instância encontram-se disjuntos e, através do fazer transformador, vêm a se conjungir.

$$F [S_1 \longrightarrow (S_2 \cap O_V)]$$

F - voltar à casa do sujeito

S₁ - sujeito do fazer: Amaral

→ - transformação

S₂ - sujeito de estado: Amaral

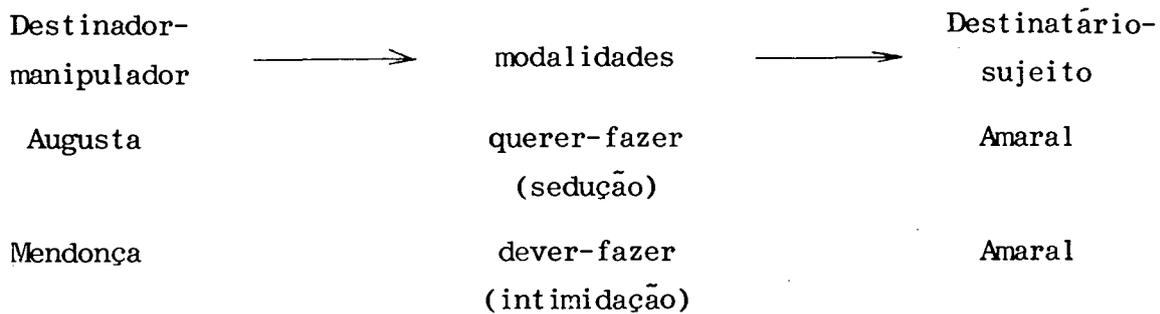
∩ - conjunção

O_V - objeto-valor: Augusta

5.1.1. A Manipulação

Para a realização do PNu: Voltar à casa do capitão entra em jogo a manipulação exercida por Augusta e Mendonça sobre Amaral. Esta manipulação está aparente no final da terceira seqüência (3.4.3.4.) onde vimos que foi proposto ao sujeito um novo programa, este que ora ele cumpre.

A manipulação para este PNu vai da sedução à intimidação. Augusta exerce o seu papel de destinador-manipulador através da sedução, modalizando o sujeito com o querer-fazer. A figura da sedução consiste em oferecer ao destinatário valores positivos, no caso a beleza. Já Mendonça modaliza o sujeito com o dever-fazer através da intimidação, ameaçando o destinatário com valores negativos (morte).



Graças à ação dos destinadores-manipuladores que dotam o sujeito de um conjunto de modalidades virtuais (querer, dever-fazer), este constitui-se um sujeito competente para realizar a performance Voltar à casa do capitão.

Para a realização do PNu entra em jogo, também, a ação do adjuvante sob a forma da figura da ambição. Esta é responsável pelo desejo que Amaral sente em ser (re) conhecido pelo mundo o que ele pode conseguir através da divulgação dos feitos de Mendonça.

Impulsionado pela ação dos destinadores-manipuladores e tendo como adjuvante a ambição, que lhe acena com a possibilidade de ficar famoso, Amaral cumpre a sua performance.

5.1.2. A Sanção

O último estágio do programa narrativo é a sanção, que se dá após o sujeito ter cumprido a performance. A sanção, ou prova qualificadora, ocorre nos níveis cognitivo e pragmático e é efetuada pelo destinador-julgador.

Na sanção cognitiva o destinador-julgador opera o reconhecimento e na sanção pragmática, que pressupõe a cognitiva, haverá a retribuição (recompensa ou punição) de acordo com a realização da performance.

A sanção pragmática é efetuada pelo destinador-julgador Mendonça,

que recompensa o sujeito Amaral oferecendo-lhe o "espetáculo de uma composi
ção química", a transformação do carvão em diamante.

*"— Não saí de propósito, disse-me ele; conta
va que viesse, e queria dar-lhe o espetáculo de uma com
posição química".*

Já a sanção cognitiva é efetuada pelo destinador-julgador Augusta
através do reconhecimento amoroso.

*"Augusta recebeu-me com uma graça verdadeira
mente adorável.
— Tive saudades suas, disse-me ela".*

5.1.3. O Grande Segredo

Na narrativa englobada, a do pesadelo, podemos observar a menção
de dois grandes segredos.

O primeiro segredo está formulado na seqüência três "... pensa que
desse modo arranca o meu segredo está muito enganado". Este segredo é desven
dado pelo próprio capitão Mendonça ao revelar para Amaral que Augusta é "o
bra" do seu "gabinete", que "é por ora" a sua "obra-prima".

O segundo segredo está formulado nesta seqüência e diz respeito
ao "princípio da vida". Este "grande segredo" não será desvendado pela narra
tiva:

*"... o grande segredo consiste em uma descoberta que eu
fiz e constitui por assim dizer o princípio da vida. Is
so é que há de morrer comigo".*

O discurso científico disseminado na terceira seqüência e nesta,
ancoram o texto possibilitando a origem de Augusta como química: "a obra sa
iu perfeita, como vê, depois de muitos ensaios".

O discurso referencial científico dá verossimilhança a origem (do corpo) de Augusta no laboratório — este estaria ao nível do útero materno na geração, mas não explica, contudo, o "princípio da vida" da moça o que constitui o grande segredo do capitão.

Se a origem natural remetendo ao princípio divino da vida é descartada "não sou filha bastarda", a origem científica remetendo ao princípio da vida ocultado pelo capitão constitui a hesitação a qual o narrador e o próprio leitor estão expostos.

"Estava disposto a crer na origem química de Augusta, mas hesitava ouvindo os pormenores da composição".

A hesitação do leitor é, para Todorov, a primeira condição do fantástico. Neste caso a hesitação está representada dentro da narrativa através dos questionamentos e colocações do narrador.

Na dimensão mítica cristã o "princípio da vida" é atribuído a Deus ou ao Diabo. Na criação o que não vem de Deus viria do Diabo. Partindo desta colocação podemos ler no texto o "princípio da vida" de Augusta como diabólico o que pressuporia um possível pacto diabólico feito por Mendonça e constituiria o "grande segredo" deste último.

Semanticamente esta possibilidade de leitura se apóia na disseminação pelo texto dos lexemas: "inferno", "caldeiras", "forças desconhecidas aos homens", "diabo", "origem misteriosa e diabólica" e "ar diabólico".

A própria referência a Deus e o desejo que o capitão manifesta em igualar-se, em criar igual a Ele, corrobora esta leitura. Veja-se na terceira seqüência "eu também posso criar como Ele; e até melhor", e nesta seqüência "... e eu queria que ela sáísse tão completa como a que o outro fez" e

"eu queria era fazer uma obra igual a do **outro**".

Isto é explicado a nível de texto e a nível ontológico, Machado de Assis na sua incredulidade lança mão da ironia para questionar o "cientificismo". Esta é conseguida pelo contraste entre o modo de enunciar e o conteúdo enunciado por Amaral no diálogo com o capitão Mendonça:

Amaral: "— Parece-lhe então, disse eu, que homem vai do so é aquele que recebeu uma grande dose de mercúrio no seu organismo?"

Mendonça: — Sem dúvida nenhuma. Nem pode ser outra coisa; o homem é um composto de moléculas e corpos químicos; quem os souber reunir tem alcançado tudo.

Amaral: — Tudo?

Mendonça: — Tem razão; tudo, não; porque o grande segredo consiste em uma descoberta que eu fiz e constitui por assim dizer o princípio da vida. Isso é que há de morrer comigo".

O afrontamento de idéias e a dúvida de Amaral são índices para convencer o leitor de que a ciência não pode explicar tudo, de que existem "forças desconhecidas aos homens", um dos pontos básicos para o reconhecimento do fantástico.

5.2. O Laboratório

A disjunção espaço-temporal demarca este segmento: "Acabado o chá", "Daí a cinco minutos estávamos todos no laboratório".

Os primeiros parágrafos deste segmento tem função introdutória, o capitão faz um breve comentário sobre a experiência que irá realizar em homenagem a Amaral. Os demais parágrafos são dedicados a descrição da experiência.

5.2.1. A Suspensão

Segundo GREIMAS & COURTÈS a suspensão:

"... se manifesta inicialmente como a projeção de categorias paradigmáticas sobre o eixo sintagmático do discurso. Assim, por exemplo, o surgimento, na narrativa, da função proppiana 'instauração da falta' produz um suspense, uma expectativa da função 'liquidação da falta'".²⁴

A suspensão em nosso texto é dada por Augusta ao mencionar ter um pedido para fazer ao pai, Mendonça.

"— E é. Não sei até se papai era capaz de me fazer uma coisa.
— O que é?
— Eu lhe direi depois".

A colocação do pedido de Augusta, no eixo paradigmático, produz a suspensão a nível sintagmático, o enunciatório prontamente irá questionar so bre o conteúdo do pedido da moça, o que só poderá ser desvendado no decorrer da narrativa.

O segredo do capitão e esta suspensão ao mesmo tempo que dificultam o namoro propiciam o aumento de interesse de Amara por Augusta.

5.2.2. O PNB:Casar com Augusta

Logo no início da narrativa vimos surgir o PNB:Passar o tempo, afim de cumprir este PNB surgem dois PNU intitulados Ir ao teatro e Cear com o ca pitão.

Pudemos observar, também, o desenrolar de um PN isolado, assim de nominado por não poder ser considerado um programa de uso em relação ao PNB Passar o tempo. Este PN isolado estaria oferecendo uma ruptura o que daria

respaldo para o aparecimento de um novo PNB.

Este novo PNB₂ pode ser denominado Casar com Augusta cujo objeto-valor, ao qual o sujeito quer conjungir-se, é Augusta.

$$\text{PNB}_2 = F [S_1 \longrightarrow (S_2 \cup O_v)]$$

F = casar com Augusta

S₁ = sujeito do fazer (Amaral)

S₂ = sujeito do estado disjuntivo (Amaral)

U = disjunção

O_v = objeto-valor (Augusta)

Este novo PNB₂ é um programa de performance do tipo complexo que exige, para ser cumprido, a execução de programas de uso ditos de competência.

Este PNB₂ Casar com Augusta não chegará a concretizar-se, pois antes que o sujeito possa executar a sua performance, afim de conjungir-se com Augusta (S₂ ∩ O_v), ele acorda, interrompendo o andamento da história que se passa no decorrer do pesadelo.

Retomemos o quadro dos programas narrativos afim de completá-lo.

$\frac{\text{PNb}_1 \text{ de performance}}{\text{F (Passar o tempo)}}$	$\frac{\text{mesmo ator}}{[S_1 \text{ (Amaral)} \longrightarrow S_2 \text{ (Amaral)}]}$	$\frac{\text{aquisição}}{\Omega \text{ Ov}}$	$\frac{\text{Valores descritivos}}{\text{passar o tempo}}$
$\frac{\text{PNu}_1 \text{ de competência}}{\text{F (Ir ao teatro)}}$	$\frac{\text{atores distintos}}{[S_1 \text{ (acaso)} \longrightarrow S_2 \text{ (Amaral)}]}$	$\frac{\text{aquisição}}{\Omega \text{ Ov}}$	$\frac{\text{Valores modais}}{\text{poder passar o tempo}}$
$\frac{\text{PNu}_2 \text{ de competência}}{\text{F (Cear com o capitão)}}$	$\frac{\text{atores distintos}}{[S_1 \text{ (Mendonça)} \longrightarrow S_2 \text{ (Amaral)}]}$	$\frac{\text{aquisição}}{\Omega \text{ Ov}}$	$\frac{\text{Valores modais}}{\text{poder}}$
$\frac{\text{PN isolado competência}}{\text{F (Sair da casa do capitão)}}$	$\frac{\text{atores distintos}}{[S_1 \text{ (acontecimentos fantásticos)} \longrightarrow S_2 \text{ (Amaral)}]}$	$\frac{\text{aquisição}}{\Omega \text{ Ov}}$	$\frac{\text{Valores modais}}{\text{querer sair da casa}}$
$\frac{\text{PNb}_2 \text{ performance}}{\text{F (Casar com Augusta)}}$	$\frac{\text{mesmo ator}}{[S_1 \text{ (Amaral)} \longrightarrow S_2 \text{ (Amaral)}]}$	$\frac{\text{aquisição}}{\Omega \text{ Ov}}$	$\frac{\text{Valor descritivo}}{\text{Augusta}}$
$\frac{\text{PNu competência}}{\text{F (Voltar à casa do capitão)}}$	$\frac{\text{atores distintos}}{[S_1 \text{ (Augusta Mendonça)} \longrightarrow S_2 \text{ (Amaral)}]}$	$\frac{\text{aquisição}}{\Omega \text{ Ov}}$	$\frac{\text{Valor modal}}{\text{poder}}$

5.2.3. A Manipulação

Augusta sincretiza, neste PNb_2 : Casar com Augusta, os papéis actanciais de objeto-valor e de destinador-manipulador.

Desde que Augusta entra em cena na terceira seqüência, tivemos oportunidade de observar como ela impressiona Amaral. Sentindo-se atraído pela moça o casamento surge como um desenlace desejado e natural.

O casamento prevê uma fase anterior denominada namoro, seguida pelo noivado (este último pode ser suprimido sem prejuízo no andamento do processo). É no namoro que se afirma o querer de ambas as partes, sem o que não é possível ir adiante, ou chegar ao casamento. O querer casar é imprescindível

vel, mesmo que uma das partes seja levada a não-poder-não-querer, esta caso não se afigura em nosso conto.

A iniciativa do namoro é socialmente e culturalmente delegada ao homem, regra que pode ser transgredida dependendo do maior ou menor interesse de uma das partes. A parte mais interessada na união tomará a iniciativa no relacionamento. A esta iniciativa podemos denominar manipulação, pois a parte mais interessada fará o possível para levar a outra parte à união proposta.

No conto que ora analisamos, Augusta manipula Amaral levando-o a querer-fazer, querer casar-se com ela. Para que a manipulação funcione é necessário que estabeleça-se um contrato entre destinador e destinatário. O contrato que se firma entre Augusta e Amaral é do tipo bilateral ou recíproco, isto porque a proposta comunicada é desejada por ambos.

O destinador-manipulador (Augusta) manipula o sujeito Amaral através da figura da sedução, na qual o destinador leva o destinatário a querer-fazer.

A manipulação, neste caso, é sentida tanto no nível cognitivo, onde o sujeito Amaral é seduzido pela beleza da moça, quanto no nível pragmático ou das ações. Se a manipulação permanecesse no nível cognitivo não poderiam os personagens dar o primeiro passo para concretizar o casamento, isto é, o namoro. Daí a necessidade da manipulação ocorrer também no nível pragmático que exercida por Augusta, está aparente nos diálogos onde induz Amaral a revelar sentimentos e a tomar atitudes:

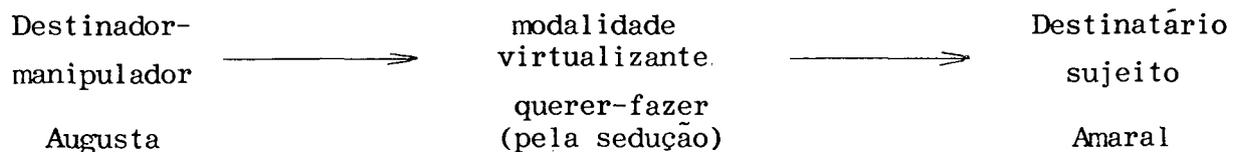
- "— Tive saudades suas, disse-me ela.
- Sim?
- Aposto que não as teve de mim.
- Teve".

A manipulação no nível pragmático está mais aparente na aproximação física, onde Augusta demonstra claramente o seu querer. Embora o primeiro gesto em direção à aproximação física seja tomada por Amaral, é Augusta que torna o ato concreto e comprometedor.

"Travei-lhe da mão, e ela com esse estouvamento próprio da castidade ignorante, puxou a minha mão para si, fechou-a entre as suas, e pô-las no regaço".

Com as palavras "— Vê, disse-me ela inclinando-se ao meu ouvido, meu pai aprova", Augusta concretiza o namoro, pois estamos em uma época em que o consentimento do pai era imprescindível para o casamento.

Neste ponto da narrativa o sujeito Amaral está dotado da modalidade virtualizante: querer-fazer. Porém para concretizar o PNB₂ Casar com Augusta, necessita estar de posse da modalidade atualizante: poder-fazer.



Augusta decide que seu pai intervenha para operar Amaral; só assim ele estará de posse da modalidade atualizante (poder-fazer) e poderão casar-se sendo dignos um do outro.

5.2.4. O Oponente

A realização do PNB₂:Casar com Augusta oferece um oponente, qual seja o fato de Augusta ser uma criação de laboratório.

O oponente que se configura aqui não é um anti-sujeito, trata-se do que poderíamos chamar de força interior que se coloca como obstáculo para

a realização da performance principal. Esta força interior pode ser atribuída à educação religiosa de Amaral que o impede de aceitar outra criação que não a natural.

"Mas deveria eu casar-me, sem deixar de ser bom cristão?".

Este obstáculo, oferecido pela educação religiosa do sujeito Amaral, não é intransponível, pois não o impede de levar adiante a realização do programa proposto.

5.2.5. O Cientista

O papel temático de cientista em nosso conto é assumido pelo capitão Mendonça, que comporta as atribuições sintáticas de um actante competente, capaz de executar um programa de fazer. Ao papel temático de cientista corresponde um programa discursivo dado que podemos denominar de experiência científica.

Este programa que encontra-se descrito neste segmento, apresenta índices espaciais, tais quais "laboratório" e "sala pequena". E índices circunstanciais: "instrumentos competentes", "transformação da pedra de carvão em diamante" e "cheiro acre do laboratório".

Estas manifestações figurativas comportam, além das funções indiciais, valores da semântica narrativa.

O capitão Mendonça está de posse do poder e do saber como cientista e eleva-se à categoria de "naturalista" e de "filósofo" pelas suas observações.

5.2.6. "Um Naturalista" e Filósofo

Os últimos parágrafos deste segmento são dedicados a uma digressão sobre os valores que os objetos assumem para o ser humano.

O capitão Mendonça mostra o ponto de vista de "um naturalista" em contraste com o ponto de vista dos homens em geral. Está presente também o ponto de vista do "filósofo" em contraste com o do cientista.

Colocando lado a lado vários pontos de vista, ou opiniões, o autor mostra a relatividade dos valores axiológicos do mundo e esconde seus próprios valores. Isto evidencia que o autor não se submete às opiniões dominantes do momento, antes domina-as através do comentário crítico levado a termo pela utilização da ironia.

5.3. A Sala

A grande demarcadora deste segmento é a disjunção espacial sentida nos verbos de ação que levam ao deslocamento dos atores do laboratório para a sala: "...acompanhei o capitão e a filha que saíam do laboratório" e "Quando chegamos à sala ...".

5.3.1. O Percurso Figurativo da Relação Amorosa

O PNB₂: Casar com Augusta faz surgir o percurso figurativo (abreviado PF) da relação amorosa entre Amaral e Augusta. Este PF amoroso surge na terceira seqüência e vai ganhando intensidade a medida que a narrativa avança e o relacionamento chega próximo à formulação do compromisso entre Amaral

e Augusta. Note-se que a figura da sedução pelo olhar domina este percurso figurativo.

"belíssimos olhos verdes"

"belos olhos verdes"

"formosos quanto raros"

"os dois belos olhos da moça"

"os mais belos olhos do mundo"

"sensação nova"

"não sei se era amor"

"admiração"

"fatal simpatia"

"lindíssimos olhos"

sequência 3

"a beleza de Augusta"

"fascinação do olhar da moça"

"graças da filha"

"eu já a amava"

"era amado também"

"Augusta era tão bela quanto as outras mulheres"

"belos olhos em que havia toda a graça e vertiginos do mar"

"êxtase"

"fascinação"

"delírio do amor"

sequência 5

"simpatia fatal"	}	seqüência 7
"uma força me prendia"		
"pressão a um tempo doce e dolorosa"		
"sentia-me escravo dela"		
"fascinação vertiginosa"		

O sentimento de Amaral por Augusta nasce forte através da atração que os olhos da moça exercem sobre ele, e chega a uma "fascinação vertiginosa" a ponto dele não poder separar-se dela mesmo diante da operação que põe em risco a sua vida.

5.3.2. O Fazer-Crer

O fazer-crer constitui uma das formas de manipulação e está ligada ao crer ou não-crer: no nosso conto Mendonça tenta persuadir Amaral de que é dotado de uma inteligência inigualável no âmbito humano. O fazer-crer do destinatador (Mendonça) implica no fazer interpretativo do destinatário.

A persuasão do capitão pode ser remetida ao plano pragmático (plano das ações) e ao plano cognitivo (plano das idéias). No plano pragmático situam-se a revelação de Augusta como mulher sintética (seqüência 3) e a transformação do carvão em diamante (seqüência 5).

No primeiro caso o sujeito Amaral não presencia a execução da experiência que deu origem a Augusta, mas vê o capitão tirar-lhe os olhos e a palpa-os com a mão. Usa, portanto, os sentidos visual e tátil para confirmar o que o capitão lhe diz:

"— Veja-os de perto, dizia o velho diante de

mim, palpe-os, diga-me se já viu obra tão perfeita". (seqüência 3)

A transformação do carvão em diamante ocorre de modo similar, com a diferença de que nesta o sujeito Amaral presencia a experiência.

"E efetivamente trouxe um diamante na palma da mão, perfeitíssimo e da melhor água". (seqüência 5)

Estas demonstrações do capitão Mendonça têm por objetivo impressionar Amaral e levá-lo a crer na sua superioridade.

"— Afinal, disse Mendonça, o doutor há de acostumar-se aos meus trabalhos ... e acreditará então ...".

Ao destinatário Amaral cabe emitir um juízo epistêmico (crer ou não-crer) nos enunciados submetidos à sua apreciação.

A modalização epistêmica exige que haja um contrato fiduciário entre destinador-manipulador e destinatário-sujeito. Neste presume-se que o destinador esteja sendo sincero em seu discurso e que o destinatário, através do seu fazer interpretativo, receba o discurso do destinador como uma verdade incontestável, supõe, portanto, confiança entre ambas as partes (um dizer verdadeiro por parte do destinador e um crer verdadeiro por parte do destinatário).

Sabemos, também, que para a manipulação ser eficiente é necessário que destinador e destinatário compartilhem do mesmo sistema de valores, no caso é necessário que Mendonça e Amaral acreditem na ciência e na eficiência dos métodos científicos.

Mendonça crê na ciência e na própria capacidade e sabedoria.

"Trabalho para mostrar que sei e posso criar".

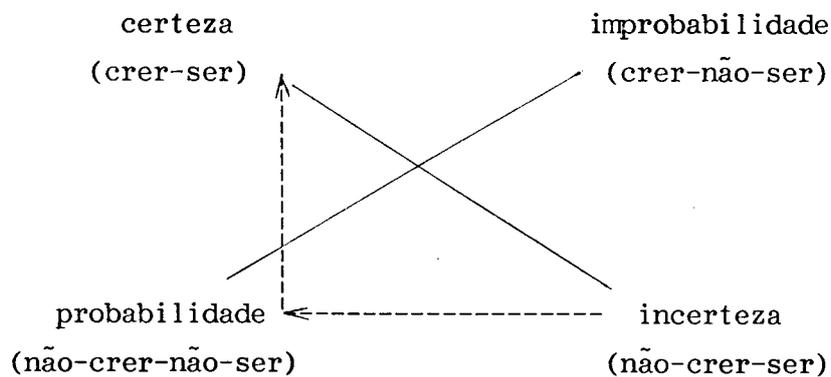
Amaral revela-se um homem de seu século, lembremos que estamos no século XIX sob a influência do cientificismo positivista.

"Confesso que, apesar da minha curiosidade de homem de ciência dividia a minha atenção entre a química do pai e as graças da filha".

Compartilhado o mesmo sistema de valores, crença na ciência, o destinatário-sujeito deverá, partindo da manifestação (parecer ou não-parecer), chegar a imanência (ser ou não-ser). Desta forma ao emitir um juízo positivo sobre o fazer-crer do destinador o destinatário está acreditando que o parecer corresponde ao ser :

"— Já creio. Não posso negar a evidência; quem tem razão é o senhor; o resto do mundo não sabe nada".

Lançando a apreciação do destinatário ao fazer-crer do destinador no quadrado semiótico temos:



(GREIMAS & COURTÉS, s/d, p. 151)

As linhas pontilhadas indicam o caminho que percorre o fazer interpretativo do destinatário-sujeito que parte da incerteza (não-crer-ser), passa à probabilidade (não-crer-não-ser), chegando a certeza (crer-ser).

5.3.3. As Suspensões

Vimos no início desta sequência que Augusta cria uma situação de suspense ao dizer ao pai que tem um pedido para fazer e, ao não revelar o conteúdo deste pedido, cria a suspensão.

Neste segmento, que ora estudamos, nos confrontamos com duas situações que remetem a suspensão. A primeira está relacionada a suspensão já estudada e diz respeito ao pedido que Augusta tem a fazer para o pai e que continua a manter em segredo.

"— É verdade! Não me disseste que tinhas de pedir-me uma coisa?
— Sim; mas agora é tarde, amanhã".

Novamente Augusta esquivava-se de mencionar o conteúdo do pedido. Se passou despercebido ao enunciatário a primeira suspensão, sua reincidência por certo será notada, pois a própria repetição pode ser considerada um índice.

A outra suspensão pode ser percebida no diálogo entre Amaral e Mendonça onde este último revela ter descoberto o "meio de criar gênios".

Há aqui uma série de pormenores que procedem a ancoragem do texto: "livro árabe do século décimo-sexto", "livro in-fólio", "impresso com caracteres árabes feitos com tinta vermelha". Estes elementos têm por função a tar o discurso à realidade e dar respaldo à descoberta do capitão.

A suspensão é criada pelo jogo da temporalidade: expõe-se um acontecimento enigmático de tal maneira que cria uma relação futuro-presente, ou seja, o futuro fica implícito no presente, obrigando o leitor a percorrer to

da a narrativa para resolver o enigma apresentado no presente. Assim, o leitor vê-se obrigado a prosseguir a leitura para desvendar o conteúdo do pedido de Augusta, então perceberá que o pedido e a descoberta do capitão estão relacionadas e mencionadas com antecedência, dão o rumo da narrativa, isto é, antecedem e preparam para a operação que tem por finalidade transformar Amaral em gênio.

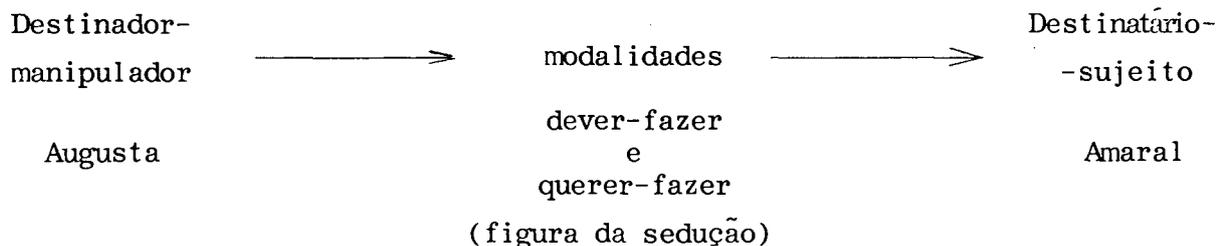
5.3.4. A Manipulação

Há neste final de seqüência novamente a manipulação exercida por Augusta com o objetivo de fazer Amaral retornar no dia seguinte, dia da operação.

A manipulação ocorre através da figura da sedução e pode ser sentida no tom de voz e no pedido de Augusta.

*"Augusta com voz suplicante e terna disse-me:
— Vem amanhã?
— Venho".*

Assim manipulado o destinatário-sujeito Amaral já encontra-se modalizado com o dever-fazer (retornar a casa do capitão), adquirido pela promessa que faz a moça de retornar. E modalizado com o querer-fazer que lhe é transmitido pela sedução da "voz suplicante e terna" da moça.



6. SEQUÊNCIA: O BILHETE

5

"No dia seguinte recebi um bilhete do capitão Mendonça, logo de manhã.

"Grande notícia! Trata-se da nossa felicidade, da sua, da minha e da de Augusta. Venha à noite sem falta".

Não faltei".

ORGANIZAÇÃO INTERNA DA SEQUÊNCIA 6

Delimitada pela disjunção temporal: "no dia seguinte", "logo de manhã" e pelas disjunções espacial e actorial, uma vez que, pela comparação com a sequência anterior, deduzimos que Amaral está só e em sua casa. Esta sequência distingue-se também pelo tamanho, é a menor de todas sendo que a maior é a terceira sequência.

6.1. O PNu: Retornar à Casa do Capitão

Na quinta sequência surgiu um PNu₁ intitulado Voltar a casa do capitão. Nesta sequência surge um outro PNu₂ que se assemelha ao anterior e pode ser intitulado Retornar à casa do capitão. Estes dois programas são programas de uso em relação ao PNB₂: Casar com Augusta e têm por função dotar o sujeito Amaral da competência necessária para cumprir a performance principal Casar com Augusta.

		Destinador-Manipulador
PNb ₂ performance	Casar com Augusta	Beleza de Augusta pela sedução
PNu ₁ competência	Voltar à casa do capitão	Augusta pela sedução Mendonça pela intimi- dação
PNu ₂ competência	Retornar à casa do capitão	Augusta pela sedução Mendonça pela tenta- ção

Este PNu₂ "retornar a casa do capitão" é desencadeado pela manipulação de Augusta que dota o sujeito com o dever-fazer e querer-fazer, vista no final da quinta sequência e pela manipulação do capitão Mendonça que uti-

liza-se da figura da tentação.

Nesta o destinador mostra ao destinatário vantagens conseqüentes da realização do programa proposto, no caso Mendonça tenta Amaral com a promissa da felicidade comunicada através de um bilhete.

Destinador- manipulador	→	modalidades	→	Destinatário sujeito
Augusta		dever-fazer e querer-fazer (pela sedução)		Amaral
Mendonça		querer-fazer (pela tentação)		Amaral

Este novo PNu₂ pode ser representado com a seguinte fórmula:

$$F [S_1 \longrightarrow (S_2 \cap O_v)]$$

F - retornar a casa do capitão

S₁ - sujeito do fazer (Amaral)

→ - transformação

S₂ - sujeito do estado conjuntivo (Amaral)

∩ - conjunção

O_v - objeto-valor Augusta e a felicidade.

O sujeito Amaral, que encontra-se disjunto do O_v, deve cumprir o programa proposto pelos destinadores afim de conjugir-se ao objeto-valor.

7. SEQUÊNCIA: A OPERAÇÃO

1º segmento:
O Patamar

"Fui recebido por Augusta, que me apertou as mãos com fogo. Estávamos sós; ousei dar-lhe um beijo na face. Ela corou muito, mas retribuiu-me imediatamente o beijo.

— Recebi hoje um bilhete misterioso de seu pai ...

— Já sei, disse a moça; trata-se com efeito da nossa felicidade.

Passava-se isto no patamar da escada.

— Entre! entre! gritou o velho capitão.

Entramos.

2º segmento:
A Sala

O capitão estava na sala fumando um cigarro e passeando com as mãos nas costas, como na primeira noite em que o vira. Abraçou-me, e mandou que me sentasse.

— Meu caro doutor, disse-me ele depois que nos sentamos ambos, ficando Augusta de pé encostada à cadeira do pai; meu caro doutor, raras vezes a fortuna cai a ponto de fazer a completa felicidade de três pessoas. A felicidade é a mais rara coisa deste mundo.

— Mais rara que as pérolas, disse eu sentenciosamente.

— Muito mais, e de maior valia. Dizem que César comprou por seis milhões de sestércios uma pérola, para presentear Sevilia. Quanto não daria ele por essa outra pérola, que recebeu de graça, e que lhe deu o poder do mundo?

— Qual?

— O gênio. A felicidade é o gênio.

Fiquei um pouco aborrecido com a conversa do capitão. Eu cuidava que a felicidade de que se tratava para mim e Augusta era o nosso casamento. Quando o homem me falou no gênio, olhei para a moça com olhos tão aflitos, que ela veio em meu auxílio dizendo ao pai:

— Mas, papai, comece pelo princípio.

— Tens razão; desculpa se o sábio faz esquecer o pai. Trata-se, meu caro amigo, — dou-lhe este nome, — trata-se de um casamento.

— Ah!

— Minha filha confessou-me hoje de manhã que o ama loucamente e é igualmente amada. Daqui ao casamento é um passo.

— Tem razão; amo loucamente sua filha, e estou pronto a casar-me com ela, se o capitão consente.

— Consinto, aplaudo e agradeço.

Preciso acaso dizer que a resposta do capitão, ainda que prevista, encheu de felicidade o meu coração ambicioso? Levantei-me e apertei alegremente a mão do capitão.

— Compreendo! compreendo! disse o velho; já passaram por mim essas coisas. O amor é quase tudo na vida; a vida tem duas grandes faces: o amor e a ciência. Quem não compreender isto não é digno de ser homem. O poder e a glória não impedem que a caveira de Alexandre seja igual à caveira de um truão. As grandezas da terra não valem uma flor nascida à beira dos rios. O amor é o coração, a ciência a cabeça; o poder é simplesmente a espada ...

Interrompi esta enfadonha preleção acerca das grandezas humanas dizendo a Augusta que desejava fazer a sua felicidade e ajudar com ela a tornar tranqüila e alegre a velhice do pai.

— Lá por isso não se incomode, meu genro. Eu hei de ser feliz, quer queiram quer não. Um homem de minha tempera nunca é infeliz. Tenho a felicidade nas mãos, não a faço depender de vãos preconceitos sociais.

Poucas palavras mais trocamos neste assunto, até que Augusta tomou a palavra dizendo:

— Mas, papai, ainda lhe não falou das nossas condições.

— Não te impacientes, pequena; a noite é grande.

— De que se trata? perguntei eu.

Mendonça respondeu.

— Trata-se de uma condição lembrada por minha filha; e que o doutor naturalmente aceita.

— Pois não!

— Minha filha, continuou o capitão, deseja uma aliança digna de si e de mim.

— Não lhe parece que eu possa? ...

— É excelente para o caso, mas falta-lhe uma pequena coisa ...

— Riqueza?

— Ora, riqueza! isso tenho eu de sobra se quiser. O que lhe falta, meu rico, é justamente o que me sobra.

Fiz um gesto de compreender o que ele dizia, mas simplesmente por formalidade, porque eu não compreendia nada.

O capitão tirou-me do embaraço.

— Falta-lhe gênio, disse.

— Ah!

— Minha filha pensa muito bem que a descendente de um gênio, só de outro gênio pode ser esposa. Não hei de entregar a minha obra às mãos grosseiras de um hotentote; e posto que, na planta geral dos outros homens, o senhor seja efetivamente um homem de talento, — aos meus olhos não passa de um animal muito mesquinho, — pela mesma razão de que quatro candelabros alumiam uma sala e não poderiam alumiar a abóbada celeste.

— Mas ...

— Se lhe não agrada a figura, dou-lhe outra

mais vulgar: a mais bela estrela do céu nada vale desde que aparece o sol. O senhor será uma bonita estrela, mas eu sou o sol, e diante de mim vale tanto uma estrela como um fósforo, como um vaga-lume.

O capitão dizia isto com um ar diabólico, e o olhar mais vago que nunca. Recreei que realmente o meu capitão, apesar de sábio, tivesse um acesso de loucura. Como sair-lhe das garras? e teria eu ânimo de fazê-lo diante de Augusta, a quem me prendia uma simpatia fatal?

Interveio a moça.

— Bem sabemos de tudo isto, disse ela ao pai; mas não se trata de dizer que ele nada vale; trata-se de dizer que há de valer muito ... tudo.

— Como assim? perguntei.

— Introduzindo-lhe o gênio.

Apesar da conversa que a este respeito tivemos na noite anterior, não compreendi logo a explicação de Mendonça; mas ele teve a caridade de me expor claramente a sua idéia.

— Depois de profundas e pacientes investigações, cheguei a descobrir que o talento é uma pequena quantidade de éter encerrado numa cavidade do cérebro; o gênio é o mesmo éter em porção centuplicada. Para dar gênio a um homem de talento basta inserir na referida cavidade do cérebro mais noventa e nove quantidades de éter puro. É justamente a operação que vamos fazer.

Deixo a imaginação do leitor calcular a soma de espanto que me causou este feroz projeto do meu futuro sogro; espanto que redobrou quando Augusta disse:

— É uma verdadeira felicidade que papai houvesse feito esta descoberta. Faremos hoje mesmo a operação, sim?

Seriam dois loucos? ou andaria eu num mundo de fantasmas? Olhei para ambos; ambos estavam risonhos e tranquilos como se houvessem dito a coisa mais natural deste mundo.

Tranquilizou-se-me o ânimo a pouco e pouco; re-fleti que era um homem robusto, e que não seria um velho e uma moça débil que me haviam de forçar a uma operação que eu considerava um simples e puro assassinato.

— A operação será hoje, disse Augusta depois de alguns instantes.

— Hoje, não, respondi; mas amanhã a esta hora com toda a certeza.

— Por que não hoje? perguntou a filha do capitão.

— Tenho muito que fazer.

O capitão sorriu com ar de quem não engolia a pílula.

— Meu genro, eu sou velho e conheço todos os recursos da mentira. O adiamento que nos pede é uma evasiva grosseira. Pois não é muito melhor ser hoje um grande luzeiro da humanidade, um emulo de Deus, do que ficar

atê amanhã simples homem como os outros?

— Sem dúvida; mas amanhã teremos mais tempo ...

— Eu apenas lhe peço meia hora.

— Pois bem, será hoje; mas eu desejo simples mente dispor agora de uns três quartos de hora, findos os quais volto e fico à sua disposição.

O velho Mendonça fingiu aceitar a proposta.

— Pois sim; mas para ver que eu não me descui dei do senhor, ande cá ao laboratório ver a soma de éter que pretendo introduzir-lhe no cérebro.

30 segmento:
O laboratório

Fomos ao laboratório; Augusta ia pelo meu braço; o capitão caminhava adiante com uma lanterna na mão. O laboratório estava iluminado com três velas em forma de triângulo. Noutra ocasião perguntaria eu a razão daquela disposição especial das velas; mas naquele momento todo o meu desejo era estar longe de semelhante casa.

E contudo uma força me prendia, e dificilmente poderia eu arrancar-me dali; era Augusta. Aquela moça exercia sobre mim uma pressão a um tempo doce e dolorosa; sentia-me escravo dela, a minha vida como que se fundia na sua; era uma fascinação vertiginosa.

O capitão sacou de um caixão de madeira preta um frasco contendo éter. Disse-me ele que havia no frasco porque eu não vi coisa nenhuma, e fazendo esta observação, respondeu-me ele:

— Pois precisa ver o gênio? Afirmando-lhe que há aqui dentro noventa e nove doses de éter, as quais, juntas à única dose que a natureza lhe deu, formarão cem doses perfeitas.

A moça pegou no frasco e o examinou contra a luz. Pela minha parte, limitei-me a convencer o homem por meio da minha simplicidade.

— Afirma-me, disse-lhe-eu, que é gênio de primeira ordem?

— Afirmando-lho. Mas por que se há de fiar em palavras? O senhor vai saber o que é.

Dizendo isto puxou-me pelo braço com tamanha força que eu vacilei. Compreendi que era chegada a crise fatal. Procurei desvencilhar-me do velho, mas senti cair-me na cabeça três ou quatro gotas de um líquido gelado; perdi as forças, fraquearam-me as pernas; caí no chão sem movimento.

Aqui não poderei descrever cabalmente a minha tortura; eu via e ouvia tudo sem poder articular uma palavra nem fazer gesto.

— Queria lutar comigo, maganão? dizia o quimico; lutar com aquele que te vai fazer feliz! Era ingratitude antecipada; amanhã tu me hás de abraçar contentíssimo.

Voltei os olhos para Augusta; a filha do capitão preparava um longo estilete, enquanto o velho tratava de introduzir sutilmente no frasco um finíssimo tubo de

borracha destinado a transportar o éter do frasco para o interior do meu cérebro.

Não sei que tempo durou a preparação do meu suplício; sei que ambos se aproximaram de mim; o capitão trazia o estilete e a filha o frasco.

— Augusta, disse o pai, toma cuidado não se derrame éter nenhum; olha, traz aquela luz; bem; senta-te aí no banquinho. Eu vou furar-lhe a cabeça. Apenas sacar o estilete, introduze-lhe o tubo e abre a pequena mola. Bastam dois minutos; aqui tens o relógio.

Ouvi aquilo tudo banhado em suores frios. De repente os olhos foram-se-me enterrando; as feições do capitão assumiram proporções descomunais e fantásticas; uma luz verde e amarela enchia todo o quarto; pouco a pouco os objetos iam perdendo as formas, e tudo em volta de mim ficou mergulhado numa penumbra crepuscular.

Senti uma dor agudíssima no alto do crânio; corpo estranho penetrou até o interior do cérebro; não sei de mais nada. Creio que desmaiei.

ORGANIZAÇÃO INTERNA DA SEQUÊNCIA 7

São demarcadoras desta sequência: a disjunção espaço-temporal — transcorre na casa do capitão e à noite e a disjunção actorial — entra em cena Augusta e o capitão.

A disjunção espacial, causada pelo deslocamento dos atores no interior da casa do capitão, permite-nos dividir esta sequência em três segmentos:

7.1 - O patamar

7.2 - A sala

7.3 - O laboratório

7.1. O Patamar

Este é o menor segmento desta sequência e está demarcado pela localização espacial bem delimitada: "Passava-se isto no **patamar** da escada".

Narrativamente este segmento inicia com a sanção exercida sobre a performance executada por Amaral: Retorno à casa do capitão.

A sanção, que é efetuada pelo destinador-julgador, sobre o fazer performador do sujeito ocorre no plano cognitivo e pragmático.

O sujeito, que cumpriu o programa proposto pelos destinadores - manipuladores, vai ser sancionado pragmaticamente pelos destinadores - julgadores Augusta e Mendonça.

A sanção exercida pela destinadora-julgadora Augusta é positiva e há a retribuição afetiva ao sujeito Amaral.

"Fui recebido por Augusta, que me apertou as mãos com fogo! Estávamos sós; ousei dar-lhe um beijo na face. Ela corou muito, mas retribuí-me imediatamente o beijo".

O julgamento do capitão encontra-se expresso no segmento seguinte e também é do tipo positiva e a retribuição, ao sujeito, vem expressa na sua recepção:

"Abraçou-me, e mandou que me sentasse".

7.2. A Sala

A disjunção espacial, demarcadora deste segmento, pode ser sentida nas expressões: "**Entramos**" e "**O capitão estava na sala ...**"

7.2.1. O Fazer Interpretativo

No PNu₂: Retornar à casa do capitão, proposto pelos destinatadores - manipuladores, Amaral é levado a cumprir o proposto através da manipulação pela figura da tentação, onde lhe é prometido um dos bens mais cobiçados pelo homem, a felicidade.

Para que a manipulação ocorresse surgiu entre destinador e destinatário um contrato fiduciário que prevê que o destinador esteja sendo sincero em seu discurso e que o destinatário receba o discurso daquele como verdadeiro.

Neste PNu₂ percebemos que houve uma falha na comunicação do objeto-valor (felicidade), entre destinador e destinatário. Quando Amaral recebe o bilhete dizendo: "Trata-se da nossa felicidade ... " interpreta que a

felicidade, para todos, é o casamento entre ele e Augusta. Porém, neste segmento, constata-se que para o capitão Mendonça a "felicidade" é o gênio.

Verificado que a felicidade constitui para destinatador e destinatário objetos distintos, constata-se que o destinatador (Mendonça) provocou deliberadamente o mal entendido quando mandou o bilhete falando da felicidade.

7.2.1. A Competência ou o Poder-Fazer

No programa denominado competência o sujeito tem por objetivo conjungir-se às modalidades do poder-fazer e/ou saber-fazer, pressupondo que as modalidades do querer-fazer e/ou dever-fazer ele já as possui.

Na quinta seqüência teve início o PNb_2 : Casar com Augusta, onde tínhamos um sujeito virtual de posse da modalidade do querer-fazer. Este sujeito (Amaral) julgava-se atualizado, porém, através da comunicação do destinatador toma conhecimento que para realizar o PNb_2 , deve conjungir-se com o poder-fazer (modalidade atualizante) a qual ainda não possui.

"Trata-se de uma *condição* lembrada, por minha filha (...)
 — É excelente para o caso, mas falta-lhe uma pequena coisa ...
 — *Falta-lhe gênio, disse*".

Para adquirir o poder-fazer o sujeito deve submeter-se a uma operação que lhe conjungirá à genialidade, tornando-se apto para realizar o casamento com Augusta. Esta operação, proposta pelos destinatadores, caracteriza um PNu denominado Submeter-se à operação, este tem por objetivo dotar o sujeito da competência necessária para a realização do PNb_2 .

O objeto-valor: gênio será transmitido ao sujeito (Amaral) pelo

destinador (Mendonça) através da comunicação participativa, trata-se de uma:

"... estrutura de comunicação em que o destinador transcendente (absoluto, soberano, original, último, etc.) proporciona valores tanto modais (o poder por exemplo) quanto descritivos (os bens materiais), sem a eles renunciar verdadeiramente, sem que por isso seu ser venha a sofrer diminuição".²⁵

Trata-se de uma relação em que o objeto é atribuído ao destinatário e ao destinador, simultaneamente, não sendo correlativo de uma renúncia por parte deste último.

A comunicação participativa é representada na seguinte fórmula:

$$(S_1 \cup O \cap S_2) \longrightarrow (S_1 \cap O \cap S_2)$$

A fórmula mostra um estado inicial em que o destinador (S_2) está conjunto do objeto, enquanto o destinatário (S_1) está em relação disjuntiva e, após a transformação, há uma conjunção do objeto com S_1 e S_2 . Assim o capitão Mendonça, através da operação, conjungirá Amaral à genialidade sem por isso renunciar ao objeto (gênio).

7.2.2. A Manipulação

Para que Amaral possa conjungir-se ao seu objeto valor Augusta, através do casamento; pai e filha exigem que ele submeta-se a uma operação que tem por finalidade alterar o seu estado inicial dotando-o do gênio. Faz-se necessário, porém, que o sujeito (Amaral) deseje conjungir-se como gênio e para alterar a competência modal do sujeito, entra em jogo a manipulação, ou seja, o capitão Mendonça deve convencer Amaral da eficiência e necessidade da operação, alterando assim a competência modal do sujeito conjungindo-o com o querer, dever-fazer.

Numa primeira etapa da manipulação o destinador (Mendonça) tenta manipular o sujeito (Amaral) utilizando-se largamente da figura da provocação, onde o destinador mostra uma imagem negativa do destinatário, há uma degradação da imagem de Amaral e uma super valorização de Mendonça.

"O senhor será uma bonita estrela, mas eu sou o sol, e diante de mim vale tanto uma estrela como um fósforo, como um vaga-lume".

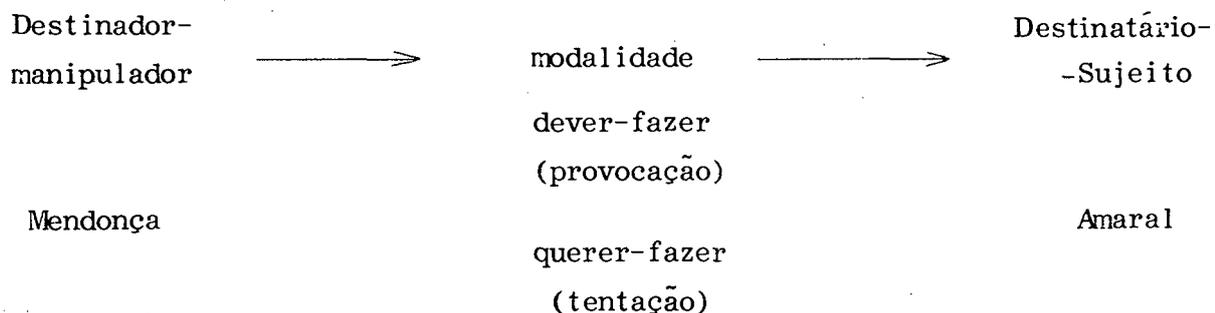
Amaral não se deixa manipular porque não compartilha dos valores do seu destinador. Para Amaral o amor está acima de tudo, ao passo que para Mendonça a ciência e a sabedoria são mais importantes que o amor.

Trata-se de um recurso do fantástico pois o leitor também fica confuso ao perceber que os dois actantes não se entendem. Mas com a intervenção de Augusta que percebe que a tática usada não atraiu Amaral, o capitão Mendonça muda seu discurso e diz:

"— Compreendo! compreendo! disse o velho, já passaram por mim essas coisas. O amor é quase tudo na vida; a vida tem duas grandes faces: o amor é a ciência. Quem compreende isto é digno de ser homem".

Como a manipulação pela provocação mostrou-se ineficiente o destinador passa a utilizar-se da figura da tentação, tentando o sujeito com as vantagens que a sabedoria lhe trará, para levá-lo a querer-fazer a operação.

"Pois não é muito melhor ser hoje um grande luzeiro da humanidade, um emulo de Deus, do que ficar até amanhã simples homem como os ouros?"



À ação do destinador-manipulador corresponde uma ação do destinatário-sujeito. Se por um lado Mendonça tenta mostrar as vantagens e os motivos pelos quais Amaral deve submeter-se a operação, por outro lado temos a opinião deste último que vê a operação com um "feroz projeto", "um simples e puro assassinato" e por isso tenta persuadir o capitão e a filha a transferí-lo para o dia seguinte:

"— Hoje não respondi, mas amanhã a esta hora com toda a certeza".

Mendonça não aceita as desculpas de Amaral evidenciando que sua tentativa de contra-manipulação é ineficiente.

"O capitão sorriu com ar de quem não engolia a pílula.

— Meu genro, eu sou velho e conheço todos os recursos da mentira. O adiamento que nos pede é uma evasiva grosseira".

A partir desse impasse onde ninguém consegue manipular e nem se deixa manipular, surge um jogo, no qual destinador e destinatário fingem aceitar a manipulação:

"— Pois bem, será hoje, mas eu desejo dispor agora de uns três quartos de hora, findos os quais volto e fico à sua disposição.

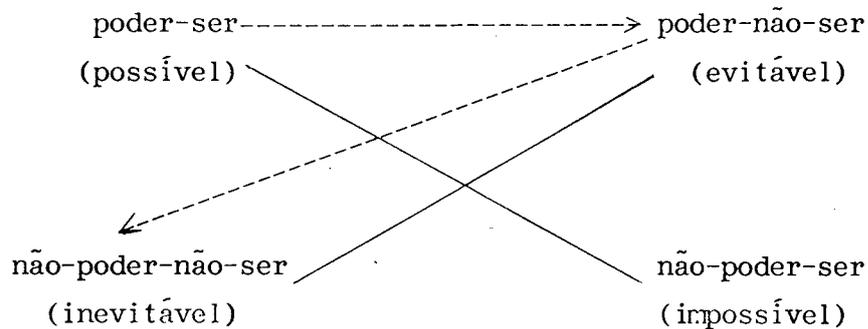
O velho Mendonça fingiu aceitar a proposta".

Neste jogo manipulatório o sujeito (Amaral) só aceita ir ao laboratório, no segmento seguinte, porque sente-se seguro, pois acredita que o capitão e a filha não têm meios de forçá-lo a operação.

"... era um homem robusto, e que não seria um velho e uma moça débil que me haviam de forçar a uma operação".

Mendonça aproveita-se da ingenuidade de Amaral e, utilizando-se da força física no que poderíamos chamar de uma manipulação pragmática, imobi

liza-o.



(Adaptação BARROS, 1988, p. 59)

A linha pontilhada mostra a trajetória do sujeito.

7.2.3. Figuras da Persuasão

Greimas & Courtés descrevem dois casos de persuasão. O primeiro caso estaria ligado à instância da enunciação. No segundo caso a persuasão poderia ser considerada como uma expansão da modalidade factitiva e é esta que nos interessa em particular.

"No segundo caso, o da persuasão que provoca o fazer do outro, o fazer persuasivo inscreve seus programas modais no quadro das estruturas da manipulação. Os dois tipos de fazer persuasivo têm, contudo, algo em comum: a persuasão manipuladora só pode montar seus procedimentos e seus simulacros como estruturas de manifestação, destinadas a afetar o enunciatário no seu ser, isto é, na sua imanência".²⁶

Podemos afirmar que a persuasão tem por objetivo introjetar, no receptor, a vontade alheia (a do emissor ou destinador). Daí a importância das figuras nas mensagens persuasivas, pois estas têm por objetivo atuar nas camadas mais profundas da mente humana incitando a ação desejada.

Adilson Citelli em seu livro **Linguagem e Persuasão** nos diz que:

"As figuras (...) cumprem a função de redefinir um determinado campo de informação; criando efeitos novos e que sejam capazes de atrair a atenção do receptor".²⁷

E relaciona os dois tipos de figuras retóricas mais usadas nos discursos persuasivos que são a metáfora e a metonímia.

Como já observamos em nosso texto o capitão Mendonça tenta manipular o sujeito (Amaral) afim de persuadi-lo a submeter-se a uma operação. O capitão é, portanto, o emissor e Amaral o receptor que recusa-se a se deixar persuadir.

O emissor (Mendonça), na tentativa de introjetar no receptor (Amaral) a sua vontade utiliza, em seu discurso, largamente as figuras de linguagem, principalmente a metáfora, afim de incitar o receptor à ação desejada.

"... posto que, na planta geral dos outros homens, o senhor seja efetivamente um homem de talento — aos meus olhos não passa de um animal muito mesquinho — pela mesma razão de que quatro candelabros alumiam uma sala e não poderiam alumiar a abóboda celeste. (...)

— Se lhe não agrada a figura, dou-lhe outra mais vulgar: a mais bela estrela do céu nada vale desde que aparece o sol. O senhor será uma bonita estrela, mas eu sou o sol, e diante de mim vale tanto uma estrela como um fósforo, como um vaga-lume".

O uso das figuras retóricas tem por objetivo operar uma redefinição da mensagem do emissor (Mendonça), criando efeitos novos na tentativa de atrair a adesão do receptor (Amaral).

7.2.4. Alguns Recursos Narrativos

Nesta sequência nos deparamos com uma referência ao leitor implícito de forma direta, isto é, o narrador dirige-se diretamente ao leitor.

"Deixo a imaginação do leitor calcular a soma de espanto que me causou este feroz projeto do meu futuro sogro; espanto que redobrou quando Augusta disse: — É uma verdadeira felicidade que papai houvesse feito esta descoberta. Faremos hoje mesmo a operação, sim?"

Esta referência direta ao leitor tem por objetivo fazer com que este participe mais intensamente do que o narrado está contando.

Sabemos que o conto tem sua origem na tradição oral popular e o apelo ao leitor nada mais é do que a tentativa que o autor faz de visualizar o seu ouvinte.

Assim, nas narrativas em primeira pessoa, nas quais o escritor se dissimula por trás de um personagem-narrador — e este é o caso do nosso conto — a narrativa tende para uma espécie de confidência sendo que o leitor está sempre presente na imaginação do narrador. Desta forma é natural que o narrador interrompa seu relato para dirigir-se aos seus ouvintes, diminuindo a distância entre enunciador e enunciatário.

O humor é alcançado no texto através de dois procedimentos básicos: com o emprego de gírias, ou ditos populares, e com o emprego da ironia.

J. Mattoso Câmara Jr. salienta que Machado de Assis tem no uso da gíria um dos recursos para o humorismo presente em sua obra.

"A linha mestra do humor é a nota inesperada e a incoerência de desenvolvimento da expressão, ao mesmo tempo que uma atitude de pouco caso para com as suscetibilidades e preconceitos estéticos do leitor. Um e outro efeito se obtêm facilmente com o uso da gíria, e Machado de Assis não podia fugir a essa cômoda tentação.²⁸

A oralidade popular introduzida inesperadamente num momento crítico da narrativa, em que Amaral tenta fugir de um perigo eminente, causa im

pacto humorístico.

"O capitão sorriu com ar de quem não engolia a pílula".

A ironia coloca em contraste a discrepância da situação que coloca frente a frente o perigo, em que se encontra Amaral, e sua aparente preocupação com a qualidade do gênio que lhe será incutido.

"Pela minha parte, limitei-me a convencer o homem por meio da minha simplicidade.

— Afirma-me disse-lhe eu, que é gênio de primeira ordem?

— Afirmando-lho. Mas por que se há de fiar em palavras? O senhor vai saber o que é".

O humor, alcançado pela ironia, constitui uma tentativa de desacralizar a imagem do inimigo, é um antídoto contra o medo, e está encarregado de uma função narrativa precisa, restituir do sujeito (Amaral) seu querer-fazer e poder-fazer. O sujeito finge aceitar a operação por acreditar que é livre para decidir sua sorte.

7.3. O Laboratório

A disjunção espacial é a demarcadora deste segmento: "Fomos ao laboratório", que tem início com o verbo de ação fomos que indica o deslocamento dos atores.

7.3.1. A Personagem Augusta

Para que possamos entender como se dá a manipulação que Augusta exerce sobre Amaral é necessário antes, tentarmos compreender como foi engendrada esta personagem feminina.

Nossa tentativa de sintetizar a maneira pela qual a personagem Augusta foi caracterizada esbarra na questão do narrador. A condição da narrativa em primeira pessoa implica na condição de personagem envolvida com os acontecimentos. Assim sendo, os recursos utilizados pelo autor Machado de Assis para construir a personagem Augusta chega ao leitor através da personagem-narrador, Amaral.

Em seu livro **A Personagem**, Beth Brait postula que:

"Se essa forma de caracterização e criação de personagem for encarada do ponto de vista da dificuldade de representada para um ser humano de conhecer-se e exprimir para outrem esse conhecimento, então seremos levados a pensar que esse recurso resulta sempre em personagens densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano".²⁹

Somos levados a crer que a narrativa em primeira pessoa propicia o surgimento de Augusta como uma personagem enigmática porque filtrada pela perspectiva de um narrador apaixonado e impressionado com o fato dela ser filha da ciência. O grande enigma do nosso conto repousa na dúvida que se coloca sobre o princípio da sua vida.

Para compreendermos Augusta é necessário visualizarmos o conto como um todo e observarmos todas as pistas que a narrativa nos dá, afim de que possamos tentar apreender a personagem em sua totalidade.

Consideramos ponto pacífico que Augusta é um ser/não-humano/, comprovamos isto na terceira sequência com o episódio "Os olhos de Augusta". O grande segredo gira em torno do princípio da sua vida, segredo este que não será revelado, ficando a interpretação do leitor sujeita às pistas que a narrativa oferece.

Já observamos que o texto oferece a possibilidade de lermos o prin

cípio da vida de Augusto como diabólico e apoiamos esta leitura na disseminação de alguns lexemas. O fato de Augusta possuir todas as características pertinentes aos seres humanos viria a corroborar a leitura do princípio diabólico da personagem. Algumas expressões podem confirmar nossa afirmação: "voz suplicante e terna" "orgulhosa de si", "corou muito", "me apertou as mãos com fogo". Estes traços deixam Augusta muito distante da autômata de Hoffmann, O límpia, que apresentava as mãos frias, os lábios frios e repetia sempre a mesma expressão "— Oh, oh, oh!".

O que mais impressiona em Augusta é a sua capacidade de engendrar situações, veja-se os vários momentos em que manipula Amaral pela sedução fazendo-o retornar a sua casa e a maneira como propõe a operação para transformá-lo em gênio. A operação já fora anunciada por Augusta na seqüência 5 através da suspensão. É ela quem pede ao pai que realize a operação afim de transformar Amaral em gênio.

"— Trata-se de uma condição lembrada por minha filha; e que o doutor naturalmente aceita".

Corroborar a leitura da origem sobrenatural da vida de Augusta a atração fatal que Amaral sente pela moça e que não se encaixa no eixo dos sentimentos humanos "normais". A atração de Amaral por Augusta lembra a atração de Álvaro por Biondetta em "Le Diable Amoureux" (1772) de Jacques Cazotte, porque também aqui a personagem central não consegue fugir a atração fatal da mulher que camufla com sua beleza e docilidade seu ser diabólico.

"Coisa singular! Impressionava-me aquela mulher, apesar da sua origem misteriosa e diabólica". (seqüência 3)

7.3.2. A Manipulação de Augusta

A operação que tem por objetivo transformar o sujeito Amaral em gênio constitui a última modalidade (poder-fazer) necessária para torná-lo competente afim de que possa realizar a performance principal Casar com Augusta.

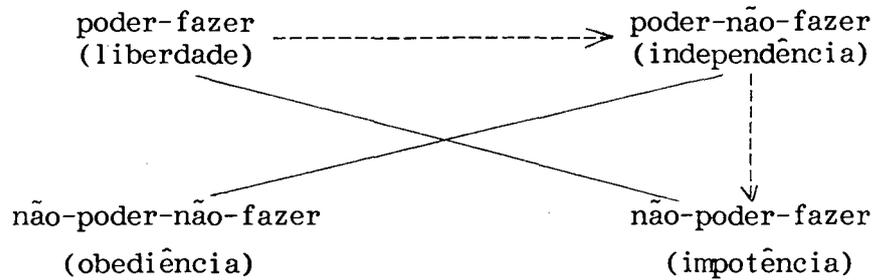
No segundo segmento desta seqüência constatamos a ineficiência da manipulação efetuada pelo destinador-manipulador (Mendonça). A ação do manipulador não consegue alterar a competência modal do sujeito que encontra-se de posse do não-querer-fazer. É necessário, portanto, que a competência do sujeito seja alterada (querer-fazer) para que a operação se realize e ele passe, aos olhos de seus manipuladores, a estar de posse do poder-fazer ou poder casar com Augusta.

É a ação de uma força maior que faz com que o sujeito permaneça na casa de Mendonça, possibilitando que este último, através do uso da força, subjugu-o e o submeta a operação. Augusta é a responsável pelo sentimento de imobilidade que se apodera de Amaral, ou seja, pela sua incapacidade de reagir.

"E contudo uma força me prendia, e dificilmente poderia eu arrancar-me dali; era Augusta. Aquela moça exercia sobre mim uma pressão a um tempo doce e dolorosa; sentia-me escravo dela, a minha vida como que se fundia na sua; era uma fascinação vertiginosa".

A ação de Augusta não caracteriza propriamente uma manipulação, caracteriza antes uma imposição, uma vez que o sujeito é colocado em um estado de não-poder-fazer (impotência) — veja-se que o sujeito está modalizado pelo não-querer-fazer o que equivale a dizer que ele pode-não-fazer a operação, ele se julga independente. A partir da ação física do capitão, possibilitada pela influência de Augusta, o sujeito passa a não-poder-fazer (impotente),

não pode recusar-se a fazer a operação. Lançando a trajetória do sujeito no quadrado semiótico temos:



(BARROS, 1988, p. 53)

As linhas pontilhadas mostram a trajetória do sujeito que julga-se livre e independente e passa a impotente através da ação de Mendonça e Augusta.

7.3.3. "A Crise Fatal"

O sujeito que está impotente (não-poder-fazer) diante da eminente operação, continua a estar de posse do não-querer-fazer. Do conflito existente entre o não-querer mas não-poder evitar a operação nasce o estado aflitivo que toma conta do sujeito e que dá vazão a uma série de figuras que caracterizam este percurso figurativo: "olhos tão aflitos", "soma de espanto", "espanto que redobrou", "crise fatal", "tortura", "suplício", "banhado em suorres frios" e "desmaiei".

Os últimos parágrafos da seqüência que descrevem a operação propriamente dita, são de pura tensão culminando com o desmaio do sujeito Amaral. O leitor, por sua vez, tem a impressão de que tudo o que se passa com o narrador é "real".

O despertar de Amaral, que fica evidente na passagem para a oitava

seqüência, revela subitamente, ao leitor, que tudo não passou de um pesadelo e, portanto, o programa narrativo de base: Casar com Augusta , não será concluído.

7.3.4. Percurso Gerativo do Sentido da Narrativa Englobada: Pesadelo

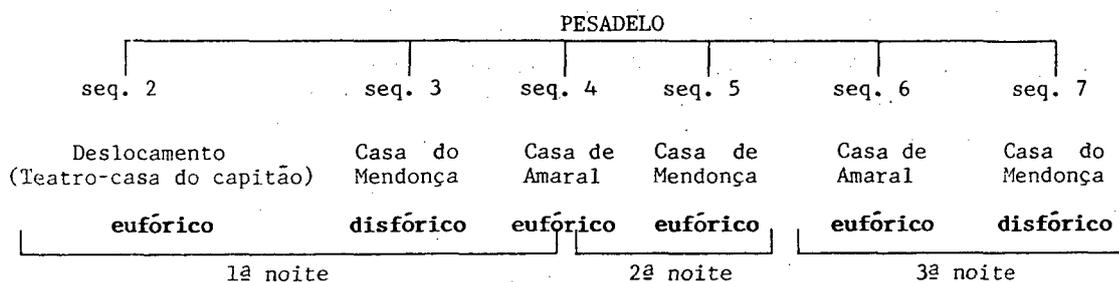
A narrativa englobada, o pesadelo de Amaral, começa na segunda seqüência e vai até a sétima. A análise destas seqüências nos permitiu observar que elas comportam conotações próprioceptivas eufóricas e disfóricas.

A terceira e sétima seqüências são disfóricas, esta disforia é proporcionada pelo desenvolvimento do percurso figurativo do medo que, como vimos em 3.4.3.5. Balanço semântico, é desencadeado pelos elementos que comportam o termo /anormal/.

A segunda, quarta, quinta e sexta seqüências possuem conotação proprioceptiva eufórica, proporcionada pelos elementos que comportam o termo /normal/.

Portanto, no nível fundamental a categoria semântica que está na base da construção da história englobada (pesadelo) é /normal/ versus /anormal/.

Vejamos o esquema representativo do pesadelo que se encontra no momento do sono.



O estado da disforia é mais intenso contaminando os estados mais eufóricos embora estejam em menor número no esquema. Somente a segunda noite apresenta um caráter mais eufórico.

A história do pesadelo que se realiza no sono é predominantemente disfórica sendo que esta disforia está presente na casa do Mendonça na quinta seqüência, porém temos o estado da euforia na casa do Mendonça mas é de caráter enganador, pois tem como objetivo conseguir do sujeito (Amaral) o assentimento para seu "feroz projeto".

8. SEQUÊNCIA: O DESPERTAR

"Quando dei acôrdo de mim o laboratôrio estava deserto; pai e filha tinham desaparecido. Pareceu-me ver em frente de mim uma cortina. Uma voz forte e áspera soou aos meus ouvidos:

— Olá! acorde!

— Que é?

— Acorde! quem tem sono dorme em casa, não vem ao teatro.

Abri de todo os olhos; vi em frente de mim um sujeito desconhecido; eu achava-me sentado numa cadeira no teatro de S. Pedro.

— Ande, disse o sujeito, quero fechar as portas.

— Pois o espetáculo acabou?

— Há dez minutos.

— E eu dormi esse tempo todo?

— Como uma pedra.

— Que vergonha!

— Realmente, não fez grande figura; todos que estavam perto riam de o ver dormir enquanto se representava. Parece que o sono foi agitado ...

— Sim, um pesadelo ... Queira perdoar; vou-me embora.

E saí protestando não recorrer, em casos de ar rufo, aos dramas ultra-românticos; são pesados demais.

Quando ia pôr o pé na rua, chamou-me o porteiro, e entregou-me um bilhete do capitão Mendonça. Dizia assim:

"Meu caro doutor. — Entrei há pouco e vi-o dormir com tão boa vontade que achei mais prudente ir-me embora pedindo-lhe que me visite quando quiser, no que me dará muita honra.

"10 horas da noite".

Apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o do sonho, desisti de o ir visitar. Berrem os pra guentos, embora, — tu és a rainha do mundo, o supersticão".

MACHADO DE ASSIS

ORGANIZAÇÃO INTERNA DA SEQUÊNCIA 8

Demarcando esta sequência temos a mudança de estado do sujeito Amal que passa do sono (momento II) para a vigília (momento III).

Além dessa, temos a disjunção espacial: "achava-me numa cadeira no teatro de S. Pedro" e a disjunção actorial: "pai e filha tinham desaparecido".

8.1. A Sanção

A sanção constitui a última fase do programa narrativo, é correlata à manipulação e encerra o percurso do sujeito. É neste momento que o destinatador-julgador vai observar a conformidade (ou não) da performance executada pelo sujeito.

Na primeira sequência verificamos a presença do PNb: Passar o tempo o qual, para ser realizado, previa o cumprimento de PNu(s) ditos de competência que são dois: Ir ao teatro e Cear com o Capitão, este último já no sono. Todos os programas narrativos podem ser visualizados no quadro seguinte.

		Destinador-Manipulador
Momento I Vigília	PNb ₁ Passar o tempo	"arrufo"
	PNU ₁ Ir ao teatro	acaso
	PNU ₂ Cear com o capitão	Capitão Mendonça (intimidação)
	PN isolado Sair da casa do capitão	Acontecimentos Fantásticos (intimidação)
Momento II Sono	PNb ₂ Casar com Augusta	Augusta (sedução)
	PNU ₁ Voltar à casa do capitão	Augusta (sedução) Mendonça (intimidação)
	PNU ₂ Retornar à casa do capitão	Augusta (sedução) Mendonça (tentação)
	PNU ₃ Submeter-se à operação	Augusta (sedução) Mendonça (tentação e intimidação)
Momento III Vigília	REALIZAÇÃO DA SANÇÃO	

No momento I vigília surgem o PNB₁ e um PNU. No momento II sono, surgem o PNB₂ e os demais PNU(s). O momento III é dedicado à sanção sobre a execução do PNB₁: Passar o tempo.

O PNB₁: Passar o tempo é devidamente cumprido pelo sujeito Amaral, pois a ida ao teatro que o faz adormecer e sonhar, contribui para que o sujeito, ao final da narrativa, esteja conjunto de seu objeto-valor: passar o tempo

O sujeito Amaral cumpre a sua performance conjungindo-se ao objeto-valor: passar o tempo. Esta performance, porém, não é cumprida da forma esperada, pois quem vai ao teatro o faz para assistir ao espetáculo e não para dormir.

Amaral exerce uma auto-sanção cognitiva, na qual reconhece ser inapropriado assistir às peças teatrais ultra-românticas quando se está "arrufado".

"E saí protestando não recorrer, em casos de ar rufo, aos dramas ultra-românticos: são pesados demais".

A sanção pragmática, ou retribuição, será efetuada por um destinador-julgador social, o público, representado pelo porteiro. O sujeito, embora cumpra a sua performance, não o faz da forma esperada pelo destinador-julgador social e por isso é punido através do riso do público e da vergonha que sente.

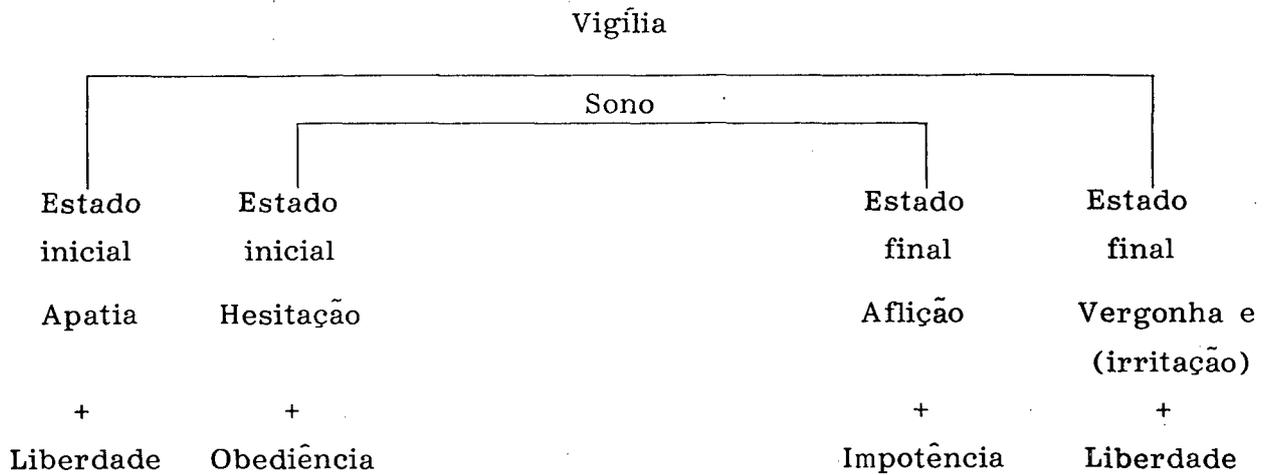
*"— Que vergonha!
— Realmente, não fez grande figura; todos que estavam perto riam de o ver dormir enquanto se representava. Parece que o sono foi agitado".*

8.2. A Trajetória do Sujeito

No decorrer do pesadelo, que se realiza no sono, o sujeito Amaral é colocado no estado de hesitação e obediência (não-poder-não-fazer). Através da ação da manipulação de Augusta e Mendonça é levado ao extremo chegando o sujeito à aflição e impotência (não-poder-fazer).

O despertar do sujeito Amaral é efeito da aflição e impotência nológicas por ele experimentados durante o pesadelo. A ação de despertar devolve para Amaral o poder-fazer que caracteriza a liberdade.

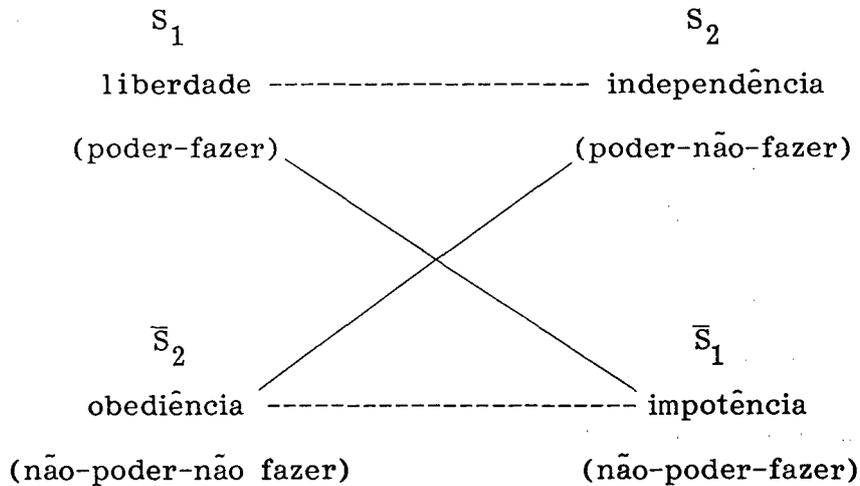
Em 4.2. Final de noite, propusemos um quadro que nos possibilitava visualizar os estados inicial e final do sujeito que aqui será completado.



Durante o pesadelo o sujeito, colocado nos estados de obediência e impotência, não passa de um brinquedo nas mãos de Mendonça e Augusta, já na vigília o sujeito é livre, tanto que recusa o convite do verdadeiro capitão Mendonça para jantar.

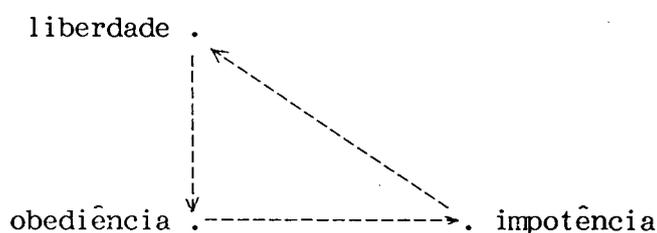
Lançando as posições do sujeito no quadrado semiótico da modalidade atualizante do poder-fazer, temos:

S: Amaral na vigília



\bar{S} : Amaral no pesadelo

Retomando os termos do quadrado semiótico, podemos indicar, com a ajuda de setas, a trajetória seguida pelo sujeito.



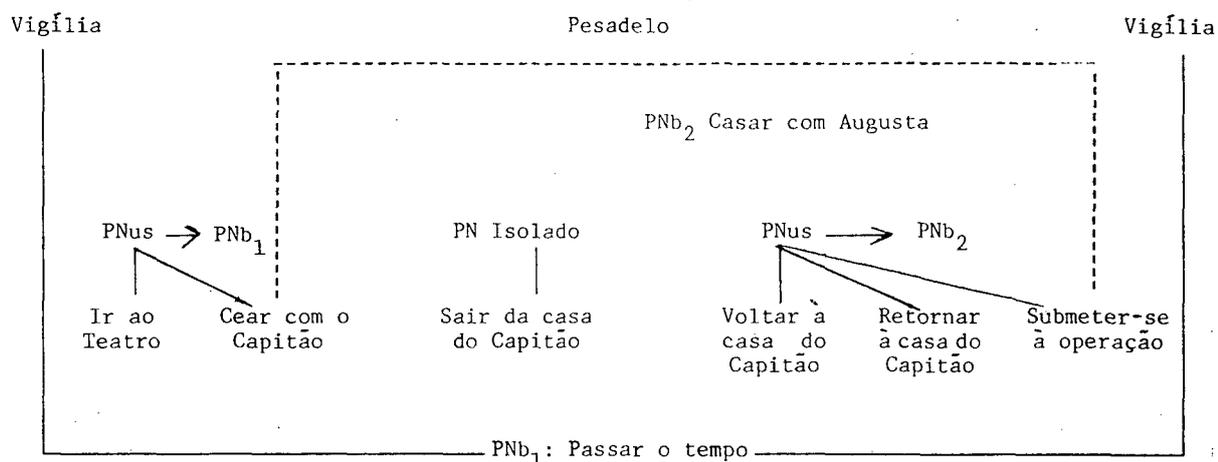
V
I
G
Í
L
I
A

S
O
N
O

- A narrativa começa com o sujeito em liberdade, optando pelos programas que deseja cumprir (Passar o tempo e Ir ao teatro)
- Mas, depois que começa a sonhar, sob a manipulação de Mendonça, vê-se coagido a obedecer (Cear como capitão, Voltar a casa do capitão, Retornar a casa do capitão).
- Através da coação de Mendonça e Augusta o sujeito é levado à impotência (Submeter-se à operação).
- O despertar devolve o sujeito à sua posição inicial de liberdade (Recusa o convite do capitão).

8.3. O Nível Fundamental do Texto

Para chegarmos ao nível fundamental do conto "O Capitão Mendonça" necessitamos retomar a sua estrutura num todo que pode ser visualizado no seguinte quadro:



A estrutura do conto evidencia dois tipos de programas narrativos, os que ocorrem na vigília e os que ocorrem no pesadelo, estes últimos não são cumpridos de fato, pois a constatação do pesadelo os remetem ao termo /imaginário/. Já os programas narrativos da vigília são cumpridos pelo sujeito e estão situados no plano da realidade remetendo ao termo /real/. Estabelecendo a oposição /real/versus/imaginário/.

No pesadelo o sujeito é obediente e impotente o que pode ser verbalizado em oprimido, enquanto que na realidade da vigília ele é livre. Ou seja, sob o ponto de vista do sujeito Amaral, a realidade /real/ da vigília é um elemento eufórico e o imaginário é um elemento disfórico; corrobora esta posição o fato dele dizer que os dramas ultra-românticos são "pesados demais"

"— Sim, um **pesadelo** ... Queira perdoar; vou-me embora.

E saí protestando não recorrer, em casos de ar rufo, aos dramas ultra-românticos: são **pesados demais**".
(grifos nossos)

Com estas frases o autor opera, através da ironia obtida pelo jogo de palavras "pesados" e "pesadelo" a sua derradeira crítica às peças teatrais ultra-românticas que sendo pesadas causam "pesadelo".

A presença do pesadelo na estrutura do conto irresponsabiliza o au

tor de uma tomada de posição, pois no sonho temos a liberdade de franquear tempo e espaço e realizar fantasias. Mostrando que tudo não passou de um sonho não há necessidade de explicações para o cientificismo e nem tomar partido entre o natural e o sobrenatural.

Esclarecendo a presença do fantástico pelo sonho o autor mostra que não lhe importa o fantástico, mas sim a superstição e nisto encontra identidade com o público, sobretudo brasileiro, numa espécie de senso cético comum.

"Berrem os praguentos, embora, — tu és a rainha do mundo, o superstição".

B - O DISCURSO FANTÁSTICO

O conto fantástico surgiu no final do século XVIII com "**Le diable amoureux**", de Jacques Cazotte, e tem o seu apogeu no século seguinte com os contos de Hoffmann e Maupassant.

No século XVIII surge na França o Iluminismo que propiciou a rejeição do pensamento teológico e passou a procurar uma explicação racional para todas as coisas. A partir do século XIX, com o advento do positivismo de A. Comte, passa-se a desprezar o metafísico. A ciência destina-se a substituir a religião como instrumento cognitivo, resultando na recusa do transcendente (de origem religiosa) em favor da razão.

O conto fantástico se desenvolve neste contexto em que se defrontam dois discursos culturais: o da transcendência no qual já não se acredita e o da racionalidade, impotente para dar conta de toda a realidade. O fantástico vai operar uma ruptura no mundo real, implicando numa intervenção sobrenatural ou violação das leis naturais resultando no terror e estabelecendo uma ordem possível afastada da realidade cotidiana.

O Brasil não foi pródigo em literaturas fantásticas, no século XIX, um dos únicos, para não dizer o único, autor que utilizou elementos fantásticos em sua narrativa foi Machado de Assis.

Baseados na obra de Todorov sobre a literatura fantástica e apoiados nos dados que a análise semiótica de "O Capitão Mendonça" nos revelou, tentaremos evidenciar as consequências que a opção do autor pelo tema sobrenatural e pela solução deste através do sonho trazem à construção estrutural, narrativa e discursiva, do texto.

Para Todorov o fantástico exige três condições básicas para surgir:

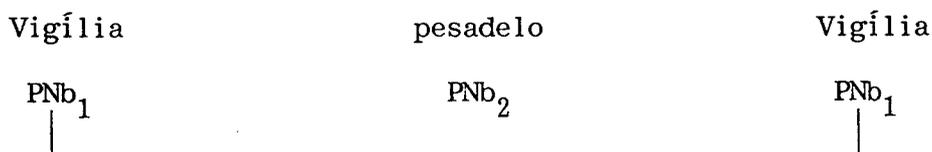
"Primeiro é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra (...). Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética".³⁰

Através da observação da organização do texto nos foi possível verificar que este articula-se em três momentos que denominamos: vigília, sono e novamente vigília.

Os momentos de vigília englobam o sono no qual se desenrola o pesadelo. Na vigília vimos surgir o PNB₁: Passar o tempo, ao passo que as peripécias em que se envolve Amaral durante o pesadelo fazem surgir um outro PNB₂: Casar com Augusta.

A coexistência na narrativa de dois PNB(s) só é possível porque temos uma história dentro de outra história. Esta intercalação é proporcionada pela presença do pesadelo, a história englobante se passa no nível real enquanto que a englobada se passa no imaginário. Ressalte-se ainda que esses programas não são excludentes pois o pesadelo (nível imaginário) contribui para que o PNB₁: Passar o tempo, seja cumprido.

Na manifestação do texto, os programas narrativos se intercalam assim:



A presença do pesadelo, ou sonho, é uma das maneiras possíveis de se reduzir o sobrenatural à uma explicação racional. Dizer que sonhou equivale a dizer que: "nada de sobrenatural aconteceu, pois nada aconteceu: o que se acreditava ver era apenas o fruto de uma imaginação desregrada".³¹

Segundo Todorov quando o sobrenatural é explicado pelo sonho, loura, cura, drogas, etc., as leis da realidade permanecem intactas e então diz-se que a obra pertence ao fantástico-estranho.

Se o leitor percebesse logo de início que está diante do pesadelo de Amaral o efeito sobrenatural não ocorreria, daí a necessidade do autor (enunciador) fazer-crer ao leitor (destinatário) que ele não está diante de um pesadelo. Este efeito é conseguido pela ancoragem do texto a fatos e objetos concretos como: "rua da Guarda-Velha", "meu quarto", "criado", "almoço", "edifício da câmara dos deputados", a presença do "sol" e outros. E também pela presença de expressões como: "Não tardou que fosse despertado pela voz do capitão" e "Abri os olhos ..." que fazem parte dos recursos narrativos utilizados pelo autor para levar o leitor a acreditar que Amaral está acordado.

Trata-se de um fazer enganador (parecer e não-ser) parece realidade mas é sonho. Através desse fazer enganador o leitor passa a crer na realidade dos fatos narrados o que possibilita o aparecimento do fantástico.

A análise da componente narrativa nos revelou as diferentes manipulações a que a personagem Amaral está exposta.

No PNB₁ observamos que o sujeito é manipulado pelo seu próprio estado de espírito apático e "arrufado" que o levam a desejar Passar o tempo e para cumprir a performance escolhe, ao acaso, ir ao teatro. Neste PNB₁ o sujeito é livre para escolher pois, se quisesse, poderia ter optado por ou

tras alternativas.

Já no PNB₂ o sujeito sofrerá, desde o início do pesadelo, uma forte manipulação externa exercida pelos destinadores - manipuladores, capitão Mendonça e Augusta. As principais figuras utilizadas para a manipulação nos programas narrativos (de base e de uso) desenvolvidos durante o pesadelo são a sedução e a intimidação que dotam o sujeito das modalidades do querer - fazer e dever-fazer, respectivamente. A persuasão chega ao seu auge no momento da operação onde o fazer cognitivo da manipulação é substituído pelo fazer pragmático (utilização da força bruta) para obrigar o sujeito a cumprir o proposto.

No desenrolar do pesadelo Amaral é colocado no estado de obediência e é levado, pela ação dos manipuladores, à impotência o que caracteriza um sujeito oprimido (privado da liberdade) que se transforma num joguete nas mãos do capitão Mendonça e de Augusta. Também este fato é importante para o surgimento do fantástico, pois se Amaral não fosse oprimido teria liberdade para não regressar à casa do capitão, palco dos acontecimentos sobrenaturais.

Procedendo a análise da componente discursiva podemos observar que a hesitação, reflexo dos acontecimentos sobrenaturais que tem lugar durante o desenrolar do pesadelo de Amaral, está presente e é compartilhada entre narrador e leitor.

A narrativa do conto "O Capitão Mendonça", construída na primeira pessoa através da utilização da debreagem enunciativa, propicia o aparecimento da ambigüidade no texto. A narrativa em primeira pessoa permite a identificação do leitor com a personagem que narra, Amaral, que é um "homem comum" em que praticamente todos os leitores podem se reconhecer. Os acontecimentos que tem lugar no texto são sobrenaturais mas o narrador é natural: "ex

celente condição para o fantástico aparecer" (Todorov)

O discurso de Amaral enquanto narrador não tem que se submeter à prova da verdade, mas enquanto personagem ele pode mentir estabelecendo a hesitação exigida pelo fantástico. Isto não ocorre quando a narrativa é construída na terceira pessoa onde se pode duvidar das palavras das personagens, mas não das palavras do narrador.

Frequentemente a narrativa introduz a hesitação seja na voz do narrador, seja na voz do personagem Amaral:

"Estaria eu ainda no mundo dos vivos, ou começara já a entrar na região dos sonhos e do desconhecido?"

Como conciliar aquela evidência com aquela incredulidade?

Seriam dois loucos? Ou andaria eu num mundo de fantasmas?".

A ambigüidade do texto depende também de dois procedimentos verbais, Todorov aponta as locuções modalizantes que consistem:

"... em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado".³²

Aponta ainda o uso do imperfeito que tem um sentido semelhante ao primeiro e ambos indicam a incerteza em que se encontra o sujeito que fala. O nosso texto traz alguns exemplos desses processos marcados principalmente pela repetição dos verbos parecer e suspeitar que são muito significativos pela enorme frequência:

"... parece o corredor do inferno".

*"... **suspeitei** que o capitão estivesse doido; ..."*

"... pareciam acompanhar todos os movimentos que a gente fazia"

"... parecia ter uma idéia fixa ...".

No quadrado da veridicção o esquema do parecer/não-parecer é cha

mado de manifestação; e do ser/não ser de imanência; aqui funciona como recurso para a hesitação.

A instalação no texto dos percursos figurativos do medo, de Augusto como ser não-humano, do capitão Mendonça que vai de homem normal a louco e o da relação amorosa fatalista são pertinentes à hesitação de Amaral e do próprio leitor. A presença destes percursos são responsáveis pela conotação proprioceptiva disfórica predominante no PNb₂: Casar com Augusta, que se desenvolve durante o pesadelo.

O percurso figurativo do medo é despertado por uma série de figuras empregadas na caracterização da casa de Mendonça e que preparam o leitor para a revelação de Augusta como mulher sintética ou não-humana, o que constitui o ponto máximo do sobrenatural.

Já o percurso figurativo da relação amorosa fatalista pode ser relacionada a dois temas recorrentes na literatura fantástica. O primeiro é o tema do autômato, cujo papel temático é assumido por Augusta que é animada e possuidora de uma temível independência. Este tema aparece em algumas obras fantásticas já citadas: **Frankenstein** de Mary Shelley, "O homem da areia" de Hoffmann e "A Venus d'Ile" de Mérimée.

O segundo tema é o do desejo sexual excessivo e proibido. No nosso conto a mulher amada (Augusta) pode ter o princípio da sua vida ligado ao diabo que, para Todorov, não é senão uma palavra para designar a libido. Isto explicaria a "fascinação vertiginosa" que escraviza Amaral e da qual ele não consegue fugir, nem mesmo ao perceber que corre risco de vida.

A ambigüidade deve-se em parte ao "grande segredo" em que o capitão mantém o princípio da vida de Augusta que, como já observamos, pode ser atri

buído a um pacto demoníaco que o texto sugere, mas não comprova e nem nega.

Após o exame dos programas narrativos e dos percursos figurativos foi possível detectar três isotopias figurativas a da relação pai/filha, a relação autor/obra e a da criador/criatura. Estas isotopias figurativas remetem a uma isotopia temática a da criação. No primeiro caso a criação é divina e natural, no segundo caso a criação é humana e artística e no terceiro caso temos a permanência da dúvida, pois constata-se que a criação é científica e talvez diabólica. O texto não oferece resposta concreta sendo que o próprio leitor deve buscar uma explicação racional ou sobrenatural para o "princípio da vida" de Augusta.

A colocação dessas três isotopias corroboram a ambigüidade do texto, pois uma não elimina a outra, elas permanecem até o final do pesadelo.

A análise semiótica das componentes narrativas e discursivas do conto "O Capitão Mendonça" revelaram que toda a estrutura da obra é afetada pela "percepção ambígua do leitor pela qual o fantástico é caracterizado".³³

Os nossos estudos dos contos machadianos nos revelaram que o autor se ocupou com uma certa frequência dos temas fantásticos. A estrutura do conto "O Capitão Mendonça" e a utilização de certos recursos que levam o leitor a hesitação, o que caracteriza o fantástico, foram observados em pelo menos mais três contos do autor: "A chinela turca", "Decadência de dois grandes homens" e "A vida eterna".

No conto "A chinela turca" temos a presença do sonho, mas não temos o tema sobrenatural. O terror está presente na eminência da morte por um auto-enevenenamento forçado, após o casamento, e nas perseguições alucinadas que Duarte sofre durante sua fuga. O conto é narrado na terceira pessoa e o

clima de terror é desmanchado pela volta à vigília.

"Decadência de dois grandes homens" é a narrativa, em primeira pessoa, da história de Miranda que após fumar um charuto opinado, na casa de um amigo, tem alucinações que vão do fantástico ao maravilhoso. Em seu sonho vê a metamorfose do homem em rato e faz um passeio extraordinário pelas ruas da cidade. Tudo lhe parece tão real que só tomará consciência do sonho no dia seguinte ao reencontrar o amigo, que julgara ter sido engolido por um gato, sentado à mesa do restaurante.

No conto "A vida eterna", também narrado na primeira pessoa, é Camilo que, após uma farta ceia, tem um sonho terrível onde é sacrificado e esquartejado pelos seguidores de uma seita macabra. Qual não é seu alívio ao despertar e perceber que ainda possuía braços, pernas e nariz.

Temos em comum nestes contos as personagens centrais — Amaral, Duarte, Miranda e Camilo — que, sob forte manipulação, tornam-se joguetes nas mãos de personagens singulares e originais, a exemplo do capitão Mendonça. Temos também a presença do sonho aflitivo, ou pesadelo que, segundo o grande escritor Jorge Luiz Borges, apresenta dois elementos típicos: os episódios de mal estar físico e de perseguição e o elemento do horror, do sobrenatural.

(**Sete Noites**, Max Limonad, 1983, p. 63)

Nos três contos a fórmula é a mesma: a realidade, que é prosaica, em contraste com o sonho fantástico que ocupa quase a totalidade do texto e cujos efeitos alcançados são desmanchados com uma brusca volta à realidade.

Não pretendemos, com estas breves observações, exaurir o estudo dos elementos fantásticos na obra machadiana, isto seria tarefa para um futuro trabalho.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO II

- 1 - NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo, Ática, 1988, p. 28.
- 2 - RIEDEL, Dirce Cortes. O tempo no romance machadiano. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959, p. 51.
- 3 - MASSA, Jean-Michel. "A juventude de Machado de Assis: A posição de honra do teatro". In: Machado de Assis. Org. Alfredo Bosi et alii. São Paulo, Ática, 1982, p. 394.
- 4 - BARROS, Diana L. P. de. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. São Paulo, 1988, p. 92.
- 5 - Idem, ibidem, p. 74.
- 6 - BARROS, Diana L. P. de. "De l'ambigüité de certains textes". In: Voies Livres nº 31. Lyon, 1990, p. 5.
- 7 - GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. São Paulo, Cultrix, s/d., p. 130.
- 8 - FACIOLI, Valentim. "Várias histórias para um homem célebre". In: Machado de Assis. Org. Alfredo Bosi et alii. São Paulo, Ática, 1982, p. 21.
- 9 - DUDLEY, Geoffrey A. Sonhos. Rio de Janeiro, Ediouro, 1987, p. 13.
- 10 - BARROS, Diana L. P. de. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. Op. cit., p. 76.
- 11 - GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. Op. cit., p. 84-5.
- 12 - BARROS, Diana L. P. de. Teoria do discurso: fundamentos semióticos. Op. cit., p. 38.

- 13 - GREIMAS, A. J. Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques. Paris, Editions du Seuil, 1976. Tradução das Prof^{as}. Carmem Lúcia Cruz Lima Gerlach e Teresinha O. Michels.
- 14 - BRAYNER, Sônia. Labirinto do espaço romanesco. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC; Brasília, INL, 1979, p. 64.
- 15 - GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. Op. cit., p. 464.
- 16 - CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo, Ed. Moraes, 1984, p. 187.
- 17 - Idem, ibidem, p. 177.
- 18 - GREIMAS, A. J. Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques. Op. cit.
- 19 - GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 148.
- 20 - EVERAERT-DESMEDT, Nicole. Semiótica da narrativa. Coimbra, Livraria Almedina, 1984, p. 31.
- 21 - GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit. p. 15.
- 22 - EVERAERT-DESMEDT, Nicole. Semiótica da narrativa. Op. cit., 54.
- 23 - TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 136-7.
- 24 - BOSI, Alfredo. "A máscara e a fenda". In: Proença Filho, org. Ensaio Bienal Nestlé de literatura brasileira 1982. São Paulo, LIR, 1983.
- 25 - GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. Dicionário de semiótica. Op. cit., p. 448.
- 26 - Idem, ibidem, p. 68.
- 27 - Idem, ibidem, p. 334.
- 28 - CITELLI, Adilson. Linguagem e persuasão. São Paulo, Ática, 1985, p. 19-20.

- 29 - CÂMARA JR., J. Mattoso. Ensaio machadianos. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1979, p. 138.
- 30 - BRAIT, Beth. A personagem. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1985, p. 61.
- 31 - TODOROV, T. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 151 - 2.
- 32 - Idem, ibidem, p. 157.
- 33 - Idem, ibidem, p. 153.
- 34 - TODOROV, T. Introdução à literatura fantástica. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 84.

CONCLUSÃO

Após a análise semiótica do conto machadiano "O Capitão Mendonça", é-nos possível tecer algumas considerações com relação à organização do texto, bem como o sentido por ele produzido.

Com o estudo da estrutura narrativa pudemos observar que o pesadelo faz surgir uma história englobante e uma englobada, sendo que cada uma desenvolve um PNB.

Vigília = PNB₁: Passar o tempo

Sono = PNB₂: Casar com Augusta

Para a realização destes PNB(s) concorrem uma série de PNU(s) que foram devidamente analisados juntamente com a manipulação que lhes dá impulso.

A manipulação para a realização do PNB₁ é efetuada pelo próprio estado de espírito do sujeito que apesar de apático e "arrufado", caracteriza um sujeito livre para optar.

Para a realização do PNB₂, que surge durante o pesadelo, entra em jogo os destinadores-manipuladores, Augusta e Mendonça, que se utilizam principalmente das figuras da sedução e da intimidação, modalizando o sujeito com o não-poder-fazer, caracterizando um sujeito oprimido.

Na história do pesadelo pudemos observar a presença de três isotopias

pias figurativas: a da relação pai/filha, autor/obra e criador/criatura, estas remetem a uma única isotopia temática a da criação, seja ela, respetivamente, natural, artística e científica.

A personagem Augusta é criação científica pois é feita em laboratório, mas seu criador capitão Mendonça, não revelando seu segredo deixa transparecer uma ambigüidade sobre qual seria o "princípio da vida", fazendo-nos crer ser Augusta uma possível criação diabólica.

A passagem do pesadelo para a vigília, ou seja o despertar do herói, faz surgir a oposição sobre a qual se assenta a estrutura fundamental do conto: /real/ versus /imaginário/.

A análise semiótica nos possibilitou observar que a estrutura do conto viabiliza o aparecimento do fantástico. Enunciação e enunciado, bem como o próprio tema sofrem conseqüências da opção do autor pelo fantástico.

A constatação da narrativa em primeira pessoa possibilitando a ambigüidade do texto, os questionamentos, a personagem Amaral oprimida que torna-se um brinquedo nas mãos de seus manipuladores, o tema sobrenatural da autômata Augusta, e do possível pacto diabólico, caracterizam o conto como fantástico.

A explicação do sobrenatural pelo sonho, ou pesadelo possibilita, segundo Todorov, classificar o conto como fantástico-estranho, não invalidando, porém, o efeito fantástico alcançado, uma vez que este "dura apenas o tempo de uma hesitação".

Constatada a estrutura textual e a maneira pela qual ela se realiza podemos tecer algumas observações de âmbito geral.

A obra machadiana costuma ser dividida em dois momentos cujo divi

sor de águas seriam as "**Memórias póstumas de Brás Cubas**" (1881), sendo que os textos posteriores a esta obra são considerados os da sua maturidade.

O conto do qual nos ocupamos foi publicado pela primeira vez em 1870, é, portanto, anterior aos textos ditos da maturidade, mas podemos constatar, já aqui, alguns traços que vão sobressair-se mais tarde:

- o tom irônico que possibilita crer que a mulher sintética é uma possibilidade real;
- a crítica velada ao cientificismo positivista e ao ultra-romantismo da época;
- a ambigüidade do texto possibilitada pelo uso da narrativa em primeira pessoa;
- a oralidade popular introduzida repentinamente causando o humor;
- a generalização de conceitos sobre a natureza humana;
- as referências ao leitor — implícito direta ou indiretamente.

Pudemos observar ainda que este texto de Machado de Assis aproxima-se do conto de Hoffmann "O homem da areia". A personagem Augusta nos parece uma paródia sofisticada da personagem Olímpia e é esta paródia que possibilita ao autor tecer suas críticas ironicamente.

Assim como constatamos algumas semelhanças deste conto com o de Hoffmann poderíamos, também, encontrar em outros contos machadianos com elementos fantásticos, semelhanças com Balzac e Poe. Machado de Assis sofreu influência de todos eles; mas não nos propomos a este tipo de estudo.

Nosso trabalho levou-nos a constatação do sonho como subterfúgio, utilizado pelo autor para não posicionar-se frente as opiniões conflituosas

de seu tempo. Posiciona-se sim como um autor racionalista que sabe usar a ironia mesmo e sobre tudo dentro de uma estrutura "insólita e desenvolta".

Ressaltemos ainda a presença da mulher, Augusta, valorizada sob vários pontos de vista: o da filha, o da obra e o da criatura perfeita, sem mácula e principalmente sedutora e diabólica, cuja presença reporta à singularidade de seu criador, capitão Mendonça, que engloba todas as qualidades do homem progressista, amante da ciência e que dá o título a este conto.

BIBLIOGRAFIA GERAL

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALEXANDRESCUS, Sorin. O discurso estranho: Tentativa de definição a partir de uma análise de 'A noite' de Maupassant". In.: Semiótica narrativa e textual. São Paulo, Cultrix, 1977.
- ANDRADE, Mário de. "Machado de Assis". In.: Aspectos da literatura brasileira. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974.
- ASSIS, Machado de. Obra completa. 2ª ed. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, José Aguilar, Vol. II, Conto e teatro, 1962.
- _____. Contos fantásticos de Machado de Assis. Org. R. Magalhães Jr., Rio de Janeiro, Bloch, 1973.
- _____. Os melhores contos de Machado de Assis. Sel. Domício Proença Filho, São Paulo, Global, 1984.
- _____. Contos. 12ª ed. Sel. Deomira Stefani, São Paulo, Ática, 1987.
- _____. Contos sem data. Org. R. Magalhães Jr., Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- _____. Contos esparsos. Org. R. Magalhães Jr., Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- _____. Contos esquecidos. Org. R. Magalhães Jr., Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- _____. Contos recolhidos. Org. R. Magalhães Jr., Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- _____. Contos avultos. Org. R. Magalhães Jr., Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.
- _____. Diálogos e reflexões de um relojoeiro. Org. R. Magalhães, Jr., Rio de Janeiro, Ediouro, s/d.

- BRAIT, Beth. A personagem. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- BRAYNER, Sônia. Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / INL, 1979.
- _____. O conto de Machado de Assis. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / INL, 1980.
- CÂMARA JUNIOR, J. Mattoso. Ensaio machadiano. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1979.
- CAMLONG, André. "Esthétique et éthique dans les contes de Machado de Assis". Travessia. Nº 19, Florianópolis, Editora da UFSC., 1989.
- CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem. 3ª ed. São Paulo, Cultrix, 1976.
- CANDIDO, Antônio. "Esquema de Machado de Assis." In.: Vários escritos. 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- CARONTINI & PERAYA. O projeto semiótico. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo, Moraes, 1984.
- CITELLI, Adilson. Linguagem e persuasão. São Paulo, Ática, 1985.
- CHABROL, C. (Org.). Semiótica narrativa e textual. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
- CHABROL & MARIN. Semiótica narrativa dos textos bíblicos. Rio de Janeiro, Florense Universitária, 1980.
- COELHO, H. & CASANOVA, V.L. Organizadoras. Ensaio de semiótica: cadernos de lingüística e teoria da literatura. Nº 8, Belo Horizonte, UFMG, 1982.
- COELHO NETO, J. Teixeira. Semiótica, informação e comunicação. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- COURTÈS, J. Introdução à semiótica narrativa e discursiva. Coimbra, Almedina, 1979.
- _____. Analyse sémiotique du discours: De l'énoncé à l'énonciation. Paris, Hachette, 1991.
- DUDLEY, Geoffrey. Sonhos. Rio de Janeiro, Ediouro, 1987.

- DURIGAN, Jesus A. "Pecados capitais da ciência do discurso narrativo". In.: Remate de males. Nº 3, Campinas, 1984.
- ECO, Humberto. A estrutura ausente. 2ª ed. São Paulo, Ática, 1985.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. Semiótica da narrativa. Coimbra, Almedina, 1984.
- FACIOLI, Valentim. "Várias histórias para um homem célebre". In.: Machado de Assis. Org. Alfredo Bosi et. al., São Paulo, Ática, 1982.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. 15ª impressão, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.
- FONTANILLE, Jacques. Les passions de l'asthème. Limoges, Trames Université de Limoges, 1989.
- FIORIN, José Luiz. O regime de 64. Discurso e ideologia. São Paulo, 1988, p. 65.
- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. 2ª ed. Rio de Janeiro, Imago, Vols. I e II, 1988.
- _____. "O estranho". In.: Uma criança é espancada: sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos. Rio de Janeiro, Imago, Pequena coleção das obras de Freud, 1976.
- GARRONI, Emílio. Projeto de semiótica. Lisboa, Edições 70, 1980.
- GENETTE, Gerard. Discurso da narrativa. Lisboa, Vega, s/d.
- GERLACH, Carmem Lúcia Cruz Lima. "O imortal de Machado de Assis". In.: Revista Travessia. Nº 19, Florianópolis, UFSC, 1989.
- GLEDSON, John. Machado de Assis: ficção e história. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- GOMES, Eugênio. "Influência do teatro de Machado de Assis." In.: Machado de Assis. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1958.
- GOTLIB, Nádia B. Teoria do conto. 4ª ed. São Paulo, Ática, 1988.
- GREIMAS, A. J. & COURTÈS. Dicionário de semiótica. São Paulo, Cultrix, s/d.
- GREIMAS, A. J. Semântica estrutural. São Paulo, Cultrix, 1976.

- _____. Maupassant la sémiotique du texte: exercices pratiques. Paris, Editions du Seuil, 1976. Tradução das profs. Carmem Lúcia C. L. Gerlach e Terezinha O. Michels.
- _____. Semiótica do discurso científico. Da modalidade. São Paulo, DIFEL / SBPL, 1976.
- _____. "Os atuantes, os atores e as figuras". In.: Semiótica narrativa e textual. São Paulo, Cultrix, 1977.
- _____. "Novos desenvolvimentos nas ciências da linguagem". In.: Linguagens: Revista da Regional Sul. Nº 3, Porto Alegre, Faculdade de Arquitetura, 1990.
- GROUPE D'ENTREVERNES (GIRAUD, JEAN-CLAUDE & PARNIER). Analyse sémiotique des textes: introduction, théorie, pratique. Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1979.
- HAMMAD, Manar. La privatisation de l'espace. Université de Limoges, Trames, 1989.
- HOFFMANN, E.T.A. Contos fantásticos. Lisboa, Editorial Estampa, 1974.
- _____. O castelo mal-assombrado. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- JACQUES, Alfredo. Machado de Assis equívocos da crítica. Porto Alegre, Movimento, 1974.
- LEITÃO, Sérgio Sá. "Estréia Contos da escuridão", a volta do cinema ao horror gótico". In.: Folha de São Paulo. 23 de agosto de 1991.
- MADEIRA, Abegair. "Y - Juca-Pirama" de Gonçalves Dias: uma leitura semiótica. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em literatura Brasileira da UFSC, 1988.
- MASSA, Jean-Michel. "A juventude de Machado de Assis: A posição de honra do teatro". In.: Machado de Assis. Org. Alfredo Bosi et. al., São Paulo, Ática, 1982.
- MERQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides: Breve história da literatura brasileira I. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979.
- MONEGAL, Emir Rodrigues. Borges por él mismo. Barcelona, Editorial Laia, 1984.

- NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo, Ática, 1988.
- _____. "Machado de Assis e a filosofia". In.: Revista Travessia. Nº 19, Florianópolis, Editora da UFSC, 1989.
- PANDOLFO, Maria do C. P. Zadig: Análise da narrativa. Petrópolis, Vozes, 1979.
- _____. "Estruturação de Y Juca Pirama". In.: Ensaio de semiótica: cadernos de lingüística e teoria da literatura. Faculdade de Letras da U.F. M.G., Belo Horizonte, nº 12, 1984.
- _____. A cantiga do texto em Machado de Assis. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1987.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Machado de Assis: estudo crítico e biográfico. 6ª ed. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, USP, 1988.
- PIGNATARI, Décio. Semiótica & literatura. 3ª ed. São Paulo, Cultrix, 1987.
- PROPP, V. I. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1984.
- RASTIER, François. "Sistemática das isotopias". In.: Ensaio de semiótica poética. São Paulo, Cultrix, 1975.
- RECTOR, Mônica. Para ler Greimas. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1978.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo, Ática, 1988.
- RIEDEL, Dirce Cortes. O tempo no romance machadiano. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959.
- _____. Metáfora, o espelho de Machado de Assis. São Paulo, Francisco Alves, 1974.
- RODRIGUES, Selma Calasans. O fantástico. São Paulo, Ática, 1988.
- SAMUELS, Andrew. "Os sonhos". In.: Jung e os pós-junguianos. Rio de Janeiro, Imago, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. 3ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1988.
- SENA, Wagner da R. "Análise do conto: A cartomante". In.: Veredas. Uni

versidade Federal do Piauí, nº 6, 1990.

SEPETIBA, Zelka de L. Uma introdução à análise semiótica: Teoria-Prática. Tese submetida ao curso de Pós-Graduação em Letras, opção Linguística, da UFSC, em 1985.

SILVA, Anazildo V. da. Semiotização literária do discurso. Rio de Janeiro, Elo, 1984.

SUSSEKIND, FLora. Tal Brasil, qual romance?. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

TASCA, Norma. "Ciência da linguagem e filosofia: da verdade ou da veridicção". In.: Linguagens: Revista do Regional Sul. Nº 3, Porto Alegre, Faculdade de Arquitetura, 1990.

TODOROV, T. & Ducrot. Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1988.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo, Perspectiva, 1975.

_____. As estruturas narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1979

YLLERA, Alícia. Estilística, poética e semiótica. Coimbra, Almedina, 1979.

ANEXO

O CAPITÃO MENDONÇA

1

Estando um pouco arrufado com a dama dos meus pensamentos, achei-me eu uma noite sem destino nem vontade de preencher o tempo alegremente, como convém em tais situações. Não queria ir para casa porque seria entrar em lta com a solidão e a reflexão, duas senhoras que se encarregam de pôr termo a todos os arrufos amorosos.

Havia espetáculo no Teatro de S. Pedro. Não quis saber que peça se representava; entrei, comprei uma cadeira e fui tomar conta dela, justamente quando se levantava o pano para começar o primeiro ato. O ato prometia; começava por um homicídio e acabava por um juramento. Havia uma menina, que não conhecia nem pai nem mãe, e era arrebatada por um embuçado que eu suspeitei ser a mãe ou o pai da menina. Falava-se vagamente de um marquês incógnito, e aparecia a orelha de um segundo e próximo assassinato na pessoa de uma condessa velha. O ato acabou com muitas palmas.

Apenas caiu o pano houve a balbúrdia do costume; os expectadores marcavam as cadeiras e saíam para tomar ar. Eu, que felizmente estava em lugar onde não podia ser incomodado, estendi as pernas e entrei a olhar para o pano da boca, no qual, sem esforço da minha parte, apareceu a minha arrufada senhora com os punhos fechados e ameaçando-me com olhos furiosos.

— Que lhe parece a peça, Sr. Amaral?

Voltei-me para o lado donde ouvira proferir o meu nome. Estava à mi
nha esquerda um sujeito, já velho, vestido com uma sobrecasaca militar, e
sorrindo amavelmente para mim.

— Admira-se de lhe saber o nome? perguntou o sujeito.

— Com efeito, respondi eu; não me lembro de o ter visto ...

— A mim nunca me viu; cheguei ontem do Rio do Grande do Sul. Também
eu nunca o tinha visto, e no entanto conheci-o logo.

— Adivinho, respondi; dizem-me que me pareço muito com meu pai. Co
nheceu-o, não?

— Pudera! fomos companheiros d'armas. O coronel Amaral e o capitão
Mendonça passavam no exército por ser a imagem da perfeita amizade.

— Agora me recordo de que meu pai me falava muito no capitão Mendon
ça.

— Sou eu.

— Falava-me com muito interesse; dizia que era o seu melhor e mais
fiel amigo.

— Era injusto o coronel, disse o capitão abrindo a caixa de rapé,
eu fui mais do que isso, fui o único amigo fiel que ele teve. Mas seu pai
era cauteloso; talvez não quisesse ofender ninguém. Era um tanto fraco seu
pai; a única rixa que tivemos foi por eu uma noite chamar-lhe tolo. O coro
nel reagiu, mas convenceu-se finalmente ... Quer uma pitada?

— Obrigado.

Admirou-me que o mais fiel amigo de meu pai tratasse tão desdenhosa
mente a sua memória, e entrei logo a suspeitar da amizade que os ligara no e
xército. Confirmou-me esta suspeita a lembrança de que meu pai, quando fal

tava no capitão Mendonça, dizia ser um excelente homem ... com uma aduela de menos.

Contemplei o capitão enquanto ele sorvia a pitada e sacudia com o lenço a camisa ligeiramente maculada por um clássico e legítimo pingo. Era um homem de boa presença, gesto militar, olhar um tanto vago, barba de fonte a fonte, passando por baixo do queixo, como convém a um militar que se respeita. A roupa era toda nova, e o velho capitão mostrava estar acima das necessidades da vida.

A expressão da cara não era má; mas o olhar vago e as sobrancelhas espessas e salientes transtornavam o rosto.

Conversamos do passado; o capitão contou-me a campanha contra Rosas, e a parte que nela tomou com meu pai. A sua conversa era animada e pitoresca; lembrava-se de muitos episódios, entremeava tudo com anedotas engraçadas.

Ao cabo de vinte minutos o público começou a inquietar-se com a extensão do intervalo e a orquestra dos tacões executou a sinfonia do desespero.

Justamente nesse momento veio um sujeito chamar o capitão para ir a um camarote. O capitão quis adiar a visita para outro intervalo, mas, instando o sujeito, cedeu e apertou-me a mão dizendo:

— Até já.

Fiquei outra vez só; os tacões cederam lugar às rabecas, e ao cabo de alguns minutos começou o segundo ato.

Como aquilo para mim não era distração nem ocupação, acomodei-me o melhor que pude na cadeira e cerrei os olhos ouvindo um monólogo do protagonista, que cortava o coração e a gramática.

Não tardou que fosse despertado pela voz do capitão. Abri os olhos e vio-o de pé.

— Quer saber de uma coisa? Eu vou cear; acompanha-me?

— Não posso; queira desculpar-me, respondi.

— Não admito desculpa; faça de conta que eu sou o coronel e digo: Pequeno, vamos cear!

— Mas é que eu espero ...

— Não espera ninguém!

O diálogo provocou alguns murmúrios à roda de nós. Vendo a disposição anfritrônica do capitão, achei prudente acompanhá-lo para não dar lugar a uma manifestação pública.

Sáímos.

— Cear a esta hora, disse o capitão, não é próprio de um rapaz como o senhor; mas eu cá sou velho e militar.

Não repliquei.

A falar verdade eu não tinha preferência pelo teatro nem por coisa nenhuma; queria passar o tempo. Conquanto não me arrastasse nenhuma simpatia para o capitão, a maneira por que me tratava e a circunstância de ter sido companheiro d'armas de meu pai, faziam com que a companhia dele fosse naquele momento mais aceitável que a de outro qualquer.

Além destas razões todas, a vida que eu levava era tão monótona que a diversão do capitão Mendonça devia encher uma boa página com matéria nova. Digo a diversão do capitão Mendonça, porque o meu companheiro tinha não sei que no gesto e nos olhos que me parecia excêntrico e original. E contrar um original no meio de tantas cópias de que anda farta a vida humana, não é uma

fortuna?

Acompanhei, portanto, o meu capitão, que continuou a falar durante o caminho todo, arrancando-me apenas de longe em longe um monossílabo.

No fim de algum tempo paramos defronte de uma casa velha e escura.

— Vamos entrar, disse Mendonça.

— Que rua é esta? perguntei eu.

— Pois não sabe? Oh! como anda com a cabeça a juro! Esta é a rua da Guarda-Velha.

— Ah!

O velho bateu três pancadas; daí a alguns segundos **rangia a porta nos gonzos** e nós entrávamos num corredor escuro e úmido.

— Então não trouxeste luz? perguntou Mendonça a alguém que eu não via.

— Vim com pressa.

— Bem fecha a porta. Dê cá a mão, Sr. Amaral; esta entrada é um pouco esquisita, mas lá em cima estaremos melhor.

Dei-lhe a mão.

— Está trêmula, observou o capitão Mendonça.

Eu tremia, com efeito; pela primeira vez surgiu-me no espírito a suspeita de que o pretendido amigo de meu pai não fosse mais que um ladrão, e aquilo uma ratoeira armada aos nêscios.

Mas era tarde para retroceder, qualquer demonstração de medo seria pior. Por isso, respondi alegremente:

— Se lhe parecer que não há de tremer quem entre por um corredor

como este, o qual, haja de perdoar, parece o corredor do inferno.

— Quase acertou, disse o capitão guiando-me pela escada acima.

— Quase?

— Sim; não é o inferno, mas é o purgatório.

Estremeci ao ouvir estas últimas palavras; todo o meu sangue precipitou-se para o coração, que começou a bater apressado. A singularidade da figura do capitão, a singularidade da casa, tudo se acumulava para encher-me de terror. Felizmente chegamos acima e entramos para uma sala iluminada a gás, e mobiliada como todas as casas deste mundo.

Para gracejar e conservar toda a independência do meu espírito, disse sorrindo:

— Está feito, o purgatório tem boa cara; em vez de caldeiras tem sofás.

— Meu rico senhor, respondeu o capitão, olhando fixamente para mim, coisa que pela primeira vez acontecia, porque o seu olhar era sempre vesgo; meu rico senhor, se pensa que desse modo arranca o meu segredo está muito enganado. Convidei-o para cear; contente-se com isto.

Não respondi; as palavras do capitão desvaneceram as minhas suspeitas acerca da intenção com que ele ali me trouxera, mas criaram outras impressões; suspeitei que o capitão estivesse doido; e o menor incidente confirmava-me a suspeita.

— Moleque! disse o capitão; e, quando o moleque apareceu, continuou: prepara a ceia; tira vinho da caixa nº 25; vai; quero tudo em um quarto de hora.

O moleque foi executar as ordens de Mendonça. Este, voltando-se para mim, disse:

— Sente-se e leia alguns destes livros. Vou mudar de roupa.

— Não volta ao teatro? perguntei eu.

— Não.

2

Poucos minutos depois caminhávamos para a sala de jantar, que ficava nos fundos da casa. A ceia era farta e apetitosa; no centro campeava um soberbo assado frio; pastelinhos, doces, velhas botelhas de vinho completavam a ceia do capitão.

— É um banquete, disse eu.

— Qual! é uma ceia ordinária ... não vale nada.

Havia três cadeiras.

— Sente-se aqui, disse-me ele indicando a do meio, e sentando-se ele próprio na que ficava à minha esquerda. Compreendi que havia mais um conviva, mas não perguntei. Também não era preciso; daí a poucos segundos saía de uma porta em frente uma moça alta e pálida, que me cumprimentou e se dirigiu para a cadeira que ficava à minha direita.

Levantei-me, e fui apresentado pelo capitão à menina, que era filha dele, e acudia ao nome de Augusta.

Confesso que a presença da moça me tranqüilizou um pouco. Não só deixara de estar a sós com um homem tão singular como o capitão Mendonça, mas também a presença da moça naquela casa indicava que o capitão, se era doído

como eu suspeitava, era ao menos um doido manso.

Tratei de ser amável com a minha vizinha, enquanto o capitão trinchava o peixe com uma habilidade e destreza que bem indicavam a sua proficiência nos misteres da boca.

— Devemos ser amigos, disse eu a Augusta, pois que nossos pais o foram também.

Augusta levantou para mim dois belíssimos olhos verdes. Depois sorriu e abaixou a cabeça com ar de casquilhice ou de modéstia, porque ambas as coisas podiam ser. Contemplei-a nessa posição; era uma formosa cabeça, perfeitamente modelada, um perfil correto, uma pele fina, cílios longos, e cabelos cor de ouro, áurea coma, como os poetas dizem do sol.

Durante esse tempo Mendonça tinha concluído a tarefa; e começava a servir-nos. Augusta brincava com a faca, talvez para mostrar-me a finura da mão e o torneado do braço.

— Estás muda, Augusta? perguntou o capitão servindo-a de peixe.

— Qual, papai! estou triste.

— Triste? Então que tens?

— Não sei; estou triste sem causa.

Tristeza sem causa traduz-se muitas vezes por aborrecimento. Eu traduzi assim o dito da moça, e senti-me ferido no meu amor-próprio, aliás sem razão fundada. Para alegrar a moça tratei de alegrar a situação. Esqueci o estado do espírito do pai, que me parecia profundamente abalado, e entrei a conversar como se estivesse entre amigos velhos.

Augusta pareceu gostar da conversa; o capitão também entrou a rir como um homem de juízo; eu estava num dos meus melhores dias; acudiam-me os ditos

engenhosos e as observações de algum chiste. Filho do século, sacrifiquei ao trocadilho, com tal felicidade que inspirei o desejo de ser imitado pela moça e pelo pai.

Quando a ceia acabou reinava entre nós a maior intimidade.

— Quer voltar ao teatro? perguntou-me o capitão.

— Qual! respondi.

— Quer dizer que prefere a nossa companhia, ou antes ... a companhia de Augusta.

Esta franqueza do velho pareceu-me um pouco indiscreta. Estou certo de que fiquei rubro. Não aconteceu o mesmo a Augusta, que sorriu dizendo:

— Se assim é, não lhe devo nada, porque eu também prefiro agora a sua companhia ao melhor espetáculo deste mundo.

A franqueza de Augusta admirou-me ainda mais que a de Mendonça. Mas não era fácil mergulhar-me em reflexões profundas quando os belos olhos verdes da moça estavam pregados nos meus, parecendo dizer-me:

— Seja amável como até agora.

— Vamos para a outra sala, disse o capitão levantando-se.

Fizemos o mesmo. Dei o braço a Augusta, enquanto o capitão nos guiava para outra sala, que não era a de visitas. Sentamo-nos, menos o velho, que foi acender um cigarro numa das velas do candelabro, enquanto eu lançava um olhar rápido pela sala, que me pareceu de todo ponto estranha. A mobília era antiga, não só no molde, senão também na idade. No centro havia uma mesa redonda, grande, coberta com um tapete verde. Numa das paredes havia pendurados alguns animais empalhados. Na parede fronteira a essa havia apenas uma coruja, também empalhada, e com olhos de vidro verde, que, apesar de fixos, pareciam

acompanhar todos os movimentos que a gente fazia.

Aqui voltaram os meus sustos. Olhei, entretanto, para Augusta, e esta olhou para mim. Aquela moça era o único laço que havia entre mim e o mundo, porque tudo naquela casa me parecia realmente fantástico, e eu já não duvidava do caráter purgatorial que me fora indicado pelo capitão.

Estivemos silenciosos alguns minutos; o capitão fumava o cigarro passando com as mãos atrás das costas, posição que pode indicar a meditação de um filósofo ou a taciturnidade de um néscio.

De repente parou defronte de nós, sorriu, e perguntou-me:

— Não acha formosa esta pequena?

— Formosíssima, respondi.

— Que lindos olhos, não são?

— Lindíssimos, com efeito, e raros.

— Faz-me honra esta produção, não?

Respondi com um sorriso aprovador. Quanto a Augusta, limitou-se a dizer com adorável simplicidade:

— Papai é mais vaidoso do que eu; gosta de ouvir dizer que sou bonita. Quem não sabe disso?

— Há de notar, disse-me o capitão sentando-se, que esta pequena é franca de mais para o seu sexo e idade ...

— Não lhe acho defeito ...

— Nada de evasivas; a verdade é essa. Augusta não se parece com as outras moças que pensam muito bem de si, mas sorriem quando lhes fazem algum cumprimento, e franzem o sobrolho quando não lhes fazem.

— Direi que é uma adorável exceção, respondi eu sorrindo para a moça,

que me agradeceu sorrindo também.

— Isso é, disse o pai; mas exceção completa.

— Uma educação racional, continuei eu, pode muito bem ...

— Não só a educação, tornou Mendonça, mas até a origem. A origem é tu do, ou quase tudo.

Não entendi o que queria dizer o homem. Augusta parece que entendeu, porque entrou a olhar para o teto sorrindo maliciosamente. Olhei para o capitão; o capitão olhava para a coruja.

Reanimou-se a conversa por espaço de alguns minutos, ao cabo dos quais o capitão, que parecia ter uma idéia fixa, perguntou-me:

— Então acha esses olhos bonitos?

— Já lho disse; são tão formosos quanto raros.

— Quer que lhos dê? perguntou o velho.

Inclinei-me dizendo:

— Seria muito feliz em possuir tão raras prendas; mas ...

— Nada de cerimônias; se quer, dou-lhos; senão, limito-me a mostrar-lhos.

Dizendo isto, levantou-se o capitão e aproximou-se de Augusta, que inclinou a cabeça sobre as mãos dele. O velho fez um pequeno movimento, a moça ergueu a cabeça, o velho apresentou-me nas mãos os dois belos olhos da moça.

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do

mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico.

— Veja-os de perto, dizia o velho diante de mim; palpe-os diga-me se já viu obra tão perfeita.

Que faria eu senão obedecer-lhe? Olhei para os olhos que o velho tinha na mão. Aqui foi pior; os dois olhos estavam fitos em mim, pareciam compreender-me tanto quanto os buracos vazios do rosto da moça; separados do rosto, não os abandonara a vida; a retina tinha a mesma luz e os mesmos reflexos. Daquele modo as duas mãos do velho olhavam para mim como se foram um rosto.

Não sei que tempo se passou; o capitão tornou a aproximar-se de Augusta; esta abaixou a cabeça, e o velho introduziu os olhos no seu lugar.

Era horrível tudo aquilo.

— Está pálido! disse Augusta, obrigando-me a olhar para ela, já restituída ao estado anterior.

— É natural ... balbuciei eu; vejo coisas ...

— Incríveis? perguntou o capitão esfregando as mãos.

— Efetivamente, incríveis, respondi; não pensava ...

— Isto é nada! exclamou o capitão; e eu folgo muito que ache incríveis essas coisas poucas que viu, porque é sinal de que eu vou fazer pasmar o mundo.

Tirei o lenço para limpar o suor que me caía em bagas. Durante esse tempo Augusta levantou-se e saiu da sala.

— Vê a graça com que ela anda? perguntou o capitão. Aquilo tudo é obra minha ... é obra do meu gabinete.

— Ah!

— É verdade; é por ora a minha obra-prima; e creio que não há que dizer-lhe; pelo menos o senhor parece estar encantado ...

Curvei a cabeça em sinal de assentimento. Que faria eu, pobre mortal sem força, contra um homem e uma rapariga que me pareciam dispor de forças desconhecidas aos homens?

Todo o meu empenho era sair daquela casa; mas por maneira que não os molestasse. Desejava que as horas tivessem asas; mas é nas crises terríveis que elas correm fatalmente lentas. Dei ao diabo os meus arrufos, que foram a causa do encontro com semelhante sujeito.

Parece que o capitão adivinhara aquelas minhas reflexões, porque continuou, depois de algum silêncio:

— Deve estar encantado, ainda que um tanto assustado e arrependido da sua condescendência. Mas isso é puerilidade; nada perdeu em vir aqui, antes ganhou; fica sabendo coisas que só mais tarde saberá o mundo. Não lhe parece melhor?

— Parece, respondi sem saber o que dizia.

O capitão continuou:

— Augusta é a minha obra-prima. É um produto químico, gastei três anos para dar ao mundo aquele milagre; mas a perseverança vence tudo, e eu sou dotado de um caráter tenaz. Os primeiros ensaios foram maus, três vezes saiu a pequena dos meus alambiques, sempre imperfeita. A quarta foi esforço de ciência. Quando aquela perfeição apareceu caí-lhe aos pés. O criador admirava a criatura!

Parece que eu tinha pintado o pasmo, porque o velho disse:

— Vejo que se espanta de tudo isto, e acho natural. Que poderia o

senhor saber de semelhante coisa?

Levantou-se, deu alguns passos, e sentou outra vez. Nesse momento entrou o moleque trazendo café.

A presença do moleque fez-me criar alma nova; imaginei que fosse ali dentro a única criatura verdadeiramente humana com quem me pudesse entender. Entrei a fazer-lhe sinais, mas não consegui ser entendido. O moleque saiu, e fiquei a sós com o meu interlocutor.

— Beba o seu café, meu amigo, disse-me ele, vendo que eu hesitava, ava,
não por medo, mas porque realmente não tinha vontade de tomar coisa nenhuma.

Obedeci como pude.

3

Augusta tornou à sala.

O velho voltou-se para contemplá-la; nenhum pai olhou ainda para sua filha com mais amor do que aquele. Via-se bem que o amor era realçado pelo orgulho; havia no olhar do capitão uma certa altivez que em geral não acompanha a ternura paterna.

Não era um pai, era um autor.

Quanto à moça; parecia também orgulhosa de si. Sentia bem quanto o pai a admirava. Conhecia que todo o orgulho do velho estava nela, e por compensação todo o orgulho dela estava no autor dos seus dias. Se a Odisséia tivesse a mesma forma, teria o mesmo sentir, quando Homero a contemplasse.

Coisa singular! Impressionava-me aquela mulher, apesar da sua origem misteriosa e diabólica; eu sentia ao pé dela uma sensação nova, que não sei se era

amor, se admiração, se fatal simpatia.

Quando fitava os olhos dela dificilmente podia afastar os meus, e contudo já tinha visto os seus lindíssimos olhos nas mãos do pai, já tinha contemplado com terror os buracos vazios como os olhos da morte.

Ainda que lentamente, adiantava-se a noite; ia amortecendo o ruído de fora; entrávamos no silêncio absoluto que tão tristemente quadrava com a sala em que me eu achava e os interlocutores com quem me entretinha.

Era natural retirar-me; levantei-me e pedi licença ao capitão para sair.

— Ainda é cedo, respondeu.

— Mas eu voltarei amanhã.

— Voltará amanhã e quando quiser; mas por hoje é cedo. Nem sempre se encontra um homem como eu; um irmão de Deus, um deus na terra, porque eu também posso criar como ele; e até melhor, porque eu fiz Augusta e ele nem sempre faz criaturas como esta. Os Hotentotes por exemplo ...

— Mas, disse eu, tenho pessoas que me esperam ...

— É possível, disse o capitão sorrindo, mas por agora não há de ir ...

— Por que não? interrompeu Augusta. Acho que pode ir, com a condição de que volta amanhã.

— Voltarei.

— Jura-me?

— Juro.

Augusta estendeu-me a mão.

— Está dito! disse ela; mas se faltar ...

— Morre, acrescentou o pai.

Senti um calafrio ao ouvir a última palavra de Mendonça. Entretanto, saí, despedindo-me o mais alegre e cordialmente que pude.

— Venha à noite, disse o capitão.

— Até amanhã, respondi.

Quando cheguei à rua respirei. Estava livre. Acabara-se-me aquela tortura que nunca havia imaginado. Apressei o passo e entrei em casa, meia hora depois.

Foi-me impossível conciliar o sono. A cada instante via o meu capitão com os olhos de Augusta nas mãos, e a imagem da moça flutuava entre o nevoeiro da minha imaginação como uma criatura de Ossian.

Quem era aquele homem e aquela menina? A menina era realmente um produto químico do velho? Ambos mo haviam afirmado, e até certo ponto tive prova disso. Podia supô-los doidos, mas o episódio dos olhos desvanecia essa idéia. Estaria eu ainda no mundo dos vivos, ou começara já a entrar na região dos sonhos e do desconhecido?

Só a fortaleza do meu espírito resistiu a tamanhas provas; outro, que fosse mais fraco, teria enlouquecido. E seria melhor. O que tornava a minha situação mais dolorosa e impossível de suportar era justamente a perfeita solidez da minha razão. Do conflito da minha razão com os meus sentidos resultava a tortura em que me eu achava; os meus olhos viam, a minha razão negava. Como conciliar aquela evidência com aquela incredulidade?

Não dormi. No dia seguinte saudei o sol como um amigo ansiosamente esperado. Vi que estava no meu quarto; o criado trouxe-me o almoço, que era todo composto de coisas deste mundo; cheguei à janela e dei com os olhos

no edifício da câmara dos deputados; não tinha que ver mais; eu estava ainda na terra, e na terra estava ainda aquele maldito capitão e mais a filha.

Então refleti.

Quem sabe se eu não podia conciliar tudo? Lembrei-me de todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje? E se o capitão tinha razão não era para mim grande glória denunciá-lo ao mundo?

Há em todos os homens alguma coisa da **mosca do carroção**; confesso que, prevendo o triunfo do capitão, lembrei-me logo de ir agarrado às abas da sua imortalidade. Era difícil crer na obra do homem; mas quem acreditou em Galileu? quantos não deixaram de crer em Colombo? A incredulidade de hoje é a sagração de amanhã. A verdade desconhecida não deixa de ser verdade. É verdade por si mesma, não o é pelo consenso público. Ocorreu-me a imagem dessas estrelas que os astrônomos descobrem agora sem que elas tenham deixado de existir muitos séculos antes.

Razões de coronel ou razões de cabo de esquadra, o certo é que eu as dei a mim próprio e foi em virtude delas, não menos que pela fascinação do olhar da moça, que eu lá me apresentei em casa do capitão à rua da Guarda-Velha apenas anoiteceu.

O capitão estava à minha espera.

— Não saí de propósito, disse-me ele; contava que viesse, e queria dar-lhe o espetáculo de uma composição química. Trabalhei o dia todo para preparar os ingredientes.

Augusta recebeu-me com uma graça verdadeiramente adorável. Beijei-lhe a mão como se fazia antigamente às senhoras, costume que se trocou pelo aperto de mão, aliás digno de um século grave.

— Tive saudades suas, disse-me ela.

— Sim?

— Aposto que as não teve de mim?

— Tive.

— Não acredito.

— Por quê?

— Porque eu não sou filha bastarda. Todas as outras mulheres são filhas bastardas, eu só posso gabar-me de ser filha legítima, porque sou filha da ciência e da vontade do homem.

Não me admirava menos a linguagem que a beleza de Augusta. Evidentemente era o pai quem lhe incutia semelhantes idéias. A teoria que ela acabava de expor era tão fantástica como o seu nascimento. O certo é que a atmosfera daquela casa já me punha no mesmo estado que os dois habitantes dela. Foi assim que alguns segundos depois repliquei:

— Conquanto eu admire a ciência do capitão, lembro-lhe que ainda assim ele não fez mais do que aplicar elementos da natureza à composição de um ente que até agora parecia excluído da ação dos reagentes químicos e dos instrumentos de laboratório.

— Tem razão até certo ponto, disse o capitão; mas acaso sou eu menos admirável?

— Pelo contrário; e nenhum mortal até hoje pode gabar-se de ter ombreado com o senhor.

Augusta sorriu agradecendo-me. Notei mentalmente o sorriso, e pareceu que a idéia transluziu no meu rosto, porque o capitão, sorrindo também, disse:

— A obra saiu perfeita, como vê, depois de muitos ensaios. O penúltimo ensaio era completo, mas faltava uma coisa à obra; e eu queria que ela saísse tão completa como a que o **outro** fez.

— Que lhe faltava então? perguntei eu.

— Não vê, continuou o capitão, como Augusta sorri de contente quando lhe fazem alguma alusão à beleza?

— É verdade.

— Pois bem, a penúltima Augusta que me saiu do laboratório não tinha isso; esquecera-me incutir-lhe a vaidade. A obra podia ficar assim, e estou que seria, aos olhos de muitos, mais perfeita do que esta. Mas eu não penso assim; o que eu queria era fazer uma obra igual à do **outro**. Por isso, reduzi outra vez tudo ao estado primitivo, e tratei de introduzir na massa geral uma dose maior de mercúrio.

Não creio que o meu rosto me traísse naquele momento; mas o meu espírito fez uma careta. Estava disposto a crer na origem química de Augusta, mas hesitava ouvindo os pormenores da composição.

O capitão continuou, olhando ora para mim, ora para a filha, que parecia extasiada ouvindo a narração do pai:

— Sabe que a química foi chamada pelos antigos, entre outros nomes, ciência de Hermes. Acho inútil lembrar-lhe que Hermes é o nome grego de Mercúrio, e mercúrio é o nome de um corpo químico. Para introduzir na composição de uma criatura humana a consciência, deita-se no alambique uma onça de mercúrio. Para fazer a vaidade dobra-se a dose do mercúrio, por

- Gosto muito de ver uma operação química, respondeu ela.
- Deve ser interessante, disse eu.
- E é. Não sei até se papai era capaz de me fazer uma coisa.
- O que é?
- Eu lhe direi depois.

Daí a cinco minutos estávamos todos no laboratório do capitão Mendonça, que era uma sala pequena e escura, cheia dos instrumentos competentes. Sentamo-nos, Augusta e eu, enquanto o pai preparava a transformação anunciada.

Confesso que, apesar da minha curiosidade de homem de ciência, dividia a minha atenção entre a química do pai e as graças da filha. Augusta tinha efetivamente um aspecto fantástico; quando entrou no laboratório respirou largamente e com prazer, como quando se respira o ar embalsamado dos campos. Via-se que era o seu ar natal. Travei-lhe da mão, e ela com esse estouvamento próprio da castidade ignorante, puxou a minha mão para si, fechou-a entre as suas, e pô-las no regaço. Nesse momento passou o capitão ao pé de nós; viu-nos e sorriu à socapa.

— Vê, disse-me ela inclinando-se ao meu ouvido, meu pai aprova.

— Ah! disse eu, meio alegre, meio espantado de ver aquela franqueza da parte de uma menina.

No entanto, o capitão trabalhava ativamente na transformação do carvão de pedra em diamante. Para não ofender a vaidade do inventor fazia-lhe eu de quando em quando alguma observação, a que ele respondia sempre. A minha atenção, porém, estava toda voltada para Augusta. Não era possível ocultá-lo; eu já a amava; e por cúmulo de ventura era amado também. O casamento seria o desenlace natural daquela simpatia. Mas deveria eu casar-

me, sem deixar de ser bom cristão? Esta idéia transtornou um pouco o meu espírito. Escrúpulos de consciência!

A moça era um produto químico; seu único batismo foi um banho de sulfur. A ciência daquele homem explicava tudo; mas a minha consciência recuava. E por quê? Augusta era tão bela como as outras mulheres, — talvez mais bela, — pela mesma razão que a folha da árvore pintada é mais bela que a folha natural. Era um produto de arte; o saber do autor despojou o tipo humano de suas incorreções para criar um tipo ideal, um exemplo único. Ar triste! era justamente essa idealidade que nos separaria aos olhos do mundo!

Não sei dizer que tempo gastou o capitão na transformação do carvão; eu deixava correr o tempo olhando para a moça e contemplando os seus olhos em que havia todas as graças e vertigens do mar.

De repente o cheiro acre do laboratório começou a aumentar de intensidade; eu que não estava acostumado senti-me um pouco incomodado, mas Augusta pediu-me que ficasse ao pé dela, sem o que teria saído.

— Não tarda! não tarda! exclamou o capitão com entusiasmo.

A exclamação era um convite que nos fazia; eu deixei-me estar ao pé da filha. Seguiu-se um silêncio prolongado. Fui interrompido no meu extase pelo capitão, que dizia:

— Pronto! aqui está!

Efetivamente trouxe um diamante na palma da mão, perfeitíssimo e da melhor água. O volume era metade do carvão que servira de base à operação química. Eu, à vista da criação de Augusta, já me não admirava de nada. Aplaudi o capitão; quanto à filha, saltou-lhe ao pescoço e deu-lhe dois

apertadíssimos abraços.

— Já vejo, meu caro Sr. capitão, que deste modo deve ficar rico. Pode transformar em diamante todo o carvão que lhe parecer.

— Para quê? perguntou-me ele. Aos olhos de um naturalista o dia mante e o carvão de pedra valem a mesma coisa.

— Sim, mas aos olhos do mundo...

— Aos olhos do mundo o diamante é a riqueza, bem sei; mas é a riqueza relativa. Suponha, meu rico Sr. Amaral, que as minas de carvão do mundo inteiro, por meio de um alambique monstro, se transformam em dia mante. De um dia para outro o mundo caía na miséria. O carvão é a rique za; o diamante é o supérfluo.

— Concordo.

— Faça isto para mostrar que posso e sei; mas não o direi a nin guém. É segredo que fica comigo.

— Não trabalha então por amor à ciência?

— Não; tenho algum amor à ciência, mas é um amor platônico. Tra balho para mostrar que sei e posso criar. Quanto aos outros homens, impor ta-me pouco que saibam ou não. Chamar-me-ão egoísta; eu digo que sou fi lósofo. Quer este diamante como prova da minha estima e amostra do meu sa ber?

— Aceito, respondi.

— Aqui o tem; mas lembre-se sempre que esta pedra rutilante, tão procurada no mundo, e de tanto valor, capaz de lançar a guerra entre os homens, esta pedra não é mais que um pedaço de carvão.

Guardei o brilhante, que era lindíssimo, e acompanhei o capitão e a filha que saíam do laboratório. O que naquele momento me impressionava

mais que tudo era a moça. Eu não trocava por ela todos os diamantes céle
bres do mundo. Cada hora que passava ao pé dela aumentava a minha fasci
nação. Sentia invadir-me o delírio do amor; mais um dia e eu estaria unido
àquela mulher irresistivelmente; separar-nos seria a morte para mim.

Quando chegamos à sala, o capitão Mendonça perguntou à filha,
batendo uma pancada na testa:

— É verdade! Não me disseste que tinhas de pedir-me uma coisa?

— Sim; mas agora é tarde; amanhã. O doutor aparece, não?

— Sem dúvida.

— Afinal, disse Mendonça, o doutor há de acostumar-se aos meus
trabalhos... e acreditará então...

— Já creio. Não posso negar a evidência; quem tem razão é o se
nhor; o resto do mundo não sabe nada.

Mendonça ouvia-me radiante de orgulho; o seu olhar, mais vago
que nunca, parecia refletir a vertigem do espírito.

— Tem razão, disse ele, depois de alguns minutos; eu estou muito
acima dos outros homens. A minha obra-prima...

— É está, disse eu apontando para Augusta.

— Por ora, respondeu o capitão; mas eu medito coisas mais pasmo
sas; por exemplo, creio que descobri o meio de criar gênios.

— Como?

— Pego num homem de talento, notável ou medíocre, ou até num
homem nulo, e faço dele um gênio.

— Isso é fácil...

— Fácil, não; é apenas possível. Aprendi isto... Aprendi? não,
descobri isto, guiado por uma palavra que encontrei num livro árabe do se

culo décimo-sexto. Quer vê-lo?

Não tive tempo de responder; o capitão saiu e voltou daí a alguns segundos com um livro in-fólio na mão, grosseiramente impresso em caracteres árabes feitos com tinta vermelha. Explicou-me a sua idéia, mas por alto; eu não lhe prestei grande atenção; os meus olhos estavam embebidos nos de Augusta.

Quando saí era meia-noite. Augusta com voz suplicante e terna disse-me:

— Vem amanhã?

— Venho!

O velho estava de costas; eu levei a mão dela aos meus lábios e imprimi-lhe um longo e apaixonado beijo.

Depois saí correndo: tinha medo dela e de mim.

No dia seguinte recebi um bilhete do capitão Mendonça, logo de manhã.

"Grande notícia! Trata-se da nossa felicidade, da sua, da minha e da de Augusta. Venha à noite sem falta."

Não faltei.

Fui recebido por Augusta, que me apertou as mãos com fogo. Estávamos sós; ousei dar-lhe um beijo na face. Ela corou muito, mas retribuiu-me imediatamente o beijo.

— Recebi hoje um bilhete misterioso de seu pai...

— Já sei, disse a moça; trata-se com efeito da nossa felicidade.

Passava-se isto no patamar da escada.

— Entre! Entre! gritou o velho capitão.

Entramos.

O capitão estava na sala fumando um cigarro e passeando com as mãos nas costas, como na primeira noite em que o vira. Abraçou-me, e mandou que me sentasse.

— Meu caro doutor, disse-me ele depois que nos sentamos ambos, ficando Augusta de pé encostada à cadeira do pai; meu caro doutor, raras vezes a fortuna cai a ponto de fazer a completa felicidade de três pessoas. A felicidade é a mais rara coisa deste mundo.

— Mais rara que as pérolas, disse eu sentenciosamente.

— Muito mais, e de maior valia. Dizem que César comprou por seis milhões de sestércios uma pérola, para presentear Sevilia. Quanto não daria ele por essa outra pérola, que recebeu de graça, e que lhe deu o poder do mundo?

— Qual?

— O gênio. A felicidade é o gênio.

Fiquei um pouco aborrecido com a conversa do capitão. Eu cuidava que a felicidade de que se tratava para mim e Augusta era o nosso casamento. Quando o homem me falou no gênio, olhei para a moça com olhos tão aflitos, que ela veio em meu auxílio dizendo ao pai:

— Mas, papai, comece pelo princípio.

— Tens razão; desculpa se o sábio faz esquecer o pai. Trata-se, meu caro amigo, — dou-lhe este nome, — trata-se de um casamento.

— Ah!

— Minha filha confessou-me hoje de manhã que o ama loucamente

e é igualmente amada. Daqui ao casamento é um passo.

— Tem razão; amo loucamente sua filha, e estou pronto a casar-me com ela, se o capitão consente.

— Consinto, aplaudo e agradeço.

Preciso acaso dizer que a resposta do capitão, ainda que prevista, encheu de felicidade o meu coração ambicioso? Levantei-me e apertei alegremente a mão do capitão.

— Compreendo! compreendo! disse o velho; já passaram por mim essas coisas. O amor é quase tudo na vida; a vida tem duas grandes faces: o amor e a ciência. Quem não compreender isto é digno de ser homem. O poder e a glória não impedem que a caveira de Alexandre seja igual à caveira de um truão. As grandezas da terra não valem uma flor nascida à beira dos rios. O amor é o coração, a ciência a cabeça; o poder é simplesmente a espada...

Interrompi esta enfadonha preleção acerca das grandezas humanas dizendo à Augusta que desejava fazer a sua felicidade e ajudar com ela a tornar tranqüila e alegre a velhice do pai.

— Lá por isso não se incomode, meu genro. Eu hei de ser feliz, quer queiram quer não. Um homem de minha têmpera nunca é infeliz. Tenho a felicidade nas mãos, não a faço depender de vãos preconceitos sociais.

Poucas palavras mais trocamos neste assunto, até que Augusta tomou a palavra dizendo:

— Mas, papai, ainda lhe não falou das nossas condições.

— Não te impacientes, pequena; a noite é grande.

— De que se trata? perguntei eu.

Mendonça respondeu:

— Trata-se de uma condição lembrada por minha filha; e que o doutor naturalmente aceita.

— Pois não!

— Minha filha, continuou o capitão, deseja uma aliança digna de si e de mim.

— Não lhe parece que eu possa?...

— É excelente para o caso, mas falta-lhe uma pequena coisa ...

— Riqueza?

— Ora, riqueza! isso tenho eu de sobra ... se quiser. O que lhe falta, meu rico, é justamente o que me sobra.

Fiz um gesto de compreender o que ele dizia, mas simplesmente por formalidade, porque eu não compreendia nada.

O capitão tirou-me do embaraço.

— Falta-lhe gênio, disse.

— Ah!

— Minha filha pensa muito bem que a descendente de um gênio, só de outro gênio pode ser esposa. Não hei de entregar a minha obra às mãos grosseiras de um hotentote; e posto que, na planta geral dos outros homens, o senhor seja efetivamente um homem de talento, — aos meus olhos não passa de um animal muito mesquinho, — pela mesma razão de que quatro candelabros alumiam uma sala e não poderiam alumiar a abóbada celeste.

— Mas...

— Se lhe não agrada a figura, dou-lhe outra mais vulgar: a mais bela estrela do céu nada vale desde que aparece o sol. O senhor será uma

bonita estrela, mas eu sou o sol, e diante de mim vale tanto uma estrela como um fósforo, como um vaga-lume.

O capitão dizia isto com um ar diabólico, e o olhar mais vago que nunca. Receei que realmente o meu capitão, apesar de sábio, tivesse um acesso de loucura. Como sair-lhe das garras? e teria eu ânimo de fazê-lo diante de Augusta, a quem me prendia uma simpatia fatal?

Interveio a moça.

— Bem sabemos de tudo isto, disse ela ao pai; mas não se trata de dizer que ele nada vale; trata-se de dizer que há de valer muito... tudo.

— Como assim? perguntei.

— Introduzindo-lhe o gênio.

Apesar da conversa que a este respeito tivemos na noite anterior, não compreendi logo a explicação de Mendonça; mas ele teve a caridade de me expor claramente a sua idéia.

— Depois de profundas e pacientes investigações, cheguei a descobrir que o talento é uma pequena quantidade de éter encerrado numa cavidade do cérebro; o gênio é o mesmo éter em porção centuplicada. Para dar gênio a um homem de talento basta inserir na referida cavidade do cérebro mais noventa e nove quantidades de éter puro. É justamente a operação que vamos fazer.

Deixo a imaginação do leitor calcular a soma de espanto que me causou este feroz projeto do meu futuro sogro; espanto que redobrou quando Augusto, disse:

— É uma verdadeira felicidade que papai houvesse feito esta des

coberta. Faremos hoje mesmo a operação, sim?

Seriam dois loucos? ou andaria eu num mundo de fantasmas? Olhei para ambos; ambos estavam risonhos e tranqüilos como se houvessem dito a coisa mais natural deste mundo.

Tranqüilizou-se-me o ânimo a pouco e pouco; refleti que era um homem robusto, e que não seria um velho e uma moça débil que me haviam de forçar a uma operação que eu considerava um simples e puro assassinato.

— A operação será hoje, disse Augusta depois de alguns instantes.

— Hoje, não, respondi; mas amanhã a esta hora com toda a certeza.

— Por que não hoje? perguntou a filha do capitão.

— Tenho muito que fazer.

O capitão sorriu com ar de quem não engolia a pílula.

— Meu genro, eu sou velho e conheço todos os recursos da mentira. O adiamento que nos pede é uma evasiva grosseira. Pois não é muito melhor ser hoje um grande luzeiro da humanidade, um êmulo de Deus, do que ficar até amanhã simples homem como os outros?

— Sem dúvida; mas amanhã teremos mais tempo...

— Eu apenas lhe peço meia hora.

— Pois bem, será hoje; mas eu desejo simplesmente dispor agora de uns três quartos de hora, findos os quais volto e fico à sua disposição.

O velho Mendonça fingiu aceitar a proposta.

— Pois sim; mas para ver que eu não me descuidei do senhor, an

de cá ao laboratório ver a soma de éter que pretendo introduzir-lhe no cérebro.

Fomos ao laboratório; Augusta ia pelo meu braço; o capitão caminhava adiante com uma lanterna na mão. O laboratório estava iluminado com três velas em forma de triângulo. Noutra ocasião perguntaria eu a razão da que aquela disposição especial das velas; mas naquele momento todo o meu desejo era estar longe de semelhante casa.

E contudo uma força me prendia, e dificilmente poderia eu arrancar-me dali; era Augusta. Aquela moça exercia sobre mim uma pressão a um tempo doce e dolorosa; sentia-me escravo dela, a minha vida como que se fundia na sua; era uma fascinação vertiginosa.

O capitão sacou de um caixão de madeira preta um frasco contendo do éter. Disse-me ele que havia no frasco, porque eu não vi coisa alguma, e fazendo esta observação, respondeu-me ele:

— Pois precisa ver o gênio? Afirmo-lhe que há aqui dentro noventa e nove doses de éter, as quais, juntas à única dose que a natureza lhe deu, formarão cem doses perfeitas.

A moça pegou no frasco e o examinou contra a luz. Pela minha parte, limitei-me a convencer o homem por meio da minha simplicidade.

— Afirmo-me, disse-lhe eu, que é gênio de primeira ordem?

— Afirmo-lho. Mas por que se há de fiar em palavras? O senhor vai saber o que é.

Dizendo isto puxou-me pelo braço com tamanha força que eu vacilei. Compreendi que era chegada a crise fatal. Procurei desvencilhar-me do velho, mas senti cair-me na cabeça três ou quatro gotas de um líquido gela

do; perdi as forças, fraquearam-me as pernas; caí no chão sem movimento.

Aqui não poderei descrever cabalmente a minha tortura; eu via e ouvia tudo sem poder articular uma palavra nem fazer um gesto.

— Queria lutar comigo, maganão? dizia o químico; lutar com aquele que te vai fazer feliz! Era ingratidão antecipada; amanhã tu me hás de abraçar contentíssimo.

Voltei os olhos para Augusta; a filha do capitão preparava um longo estilete, enquanto o velho tratava de introduzir sutilmente no frasco um finíssimo tubo de borracha destinado a transportar o éter do frasco para o interior do meu cérebro.

Não sei que tempo durou a preparação do meu suplício; sei que ambos se aproximaram de mim; o capitão trazia o estilete e a filha o frasco.

— Augusta, disse o pai, toma cuidado não se derrame éter nenhum; olha, traz aquela luz; bem; senta-te aí no banquinho. Eu vou furar-lhe a cabeça. Apenas sacar o estilete, introduze-lhe o tubo e abre a pequena mola. Bastam dois minutos; aqui tens o relógio.

Ouvi aquilo tudo banhado em suores frios. De repente os olhos foram-se-me enterrando; as feições do capitão assumiram proporções desconhecidas e fantásticas; uma luz verde e amarela enchia todo o quarto; pouco a pouco os objetos iam perdendo as formas, e tudo em volta de mim ficou mergulhado numa penumbra crepuscular.

Senti uma dor agudíssima no alto do crânio; corpo estranho penetrou até o interior do cérebro. Não sei de mais nada. Creio que desmaei.

Quando dei acordo de mim o laboratório estava deserto; pai e filha tinham desaparecido. Pareceu-me ver em frente de mim uma cortina. Uma

voz forte e áspera soou aos meus ouvidos:

— Olá! acorde!

— Que é?

— Acorde! quem tem sono dorme em casa, não vem ao teatro.

Abri de todos os olhos; vi em frente de mim um sujeito desconhecido; eu achava-me sentado numa cadeira no teatro de S. Pedro.

— Ande, disse o sujeito, quero fechar as portas.

— Pois o espetáculo acabou.

— Há dez minutos.

— E eu dormi esse tempo todo?

— Como uma pedra.

— Que vergonha!

— Realmente, não fez grande figura; todos que estavam por perto riam de o ver dormir enquanto se representava. Parece que o sono foi agitado...

— Sim, um pesadelo... Queira perdoar; vou-me embora.

E saí protestando não recorrer, em casos de arrufo, aos dramas ultra-românticos: são pesados demais.

Quando ia pôr o pé na rua, chamou-me o porteiro, e entregou-me um bilhete do capitão Mendonça. Dizia assim:

"Meu caro doutor. — Entrei há pouco e ví-o dormir com tão boa vontade que achei mais prudente ir-me embora pedindo-lhe que me visite quando quiser, no que me dará muita honra.

"10 horas da noite."

Apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o do so
nho, desisti de o ir visitar. Berrem os praguentos, embora, — tu és a rai
nha do mundo, ô superstição.

Machado de Assis.

in *Jornal das Famílias*, Rio de Janeiro, 1870, p. 108-121; 144-153.