

A REVOLUÇÃO DO ESTILO DE MACHADO DE ASSIS

Uma análise de quatro contos

Deise Joelen Tarouco de Freitas

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do grau de mestre, sob orientação do Prof. Dr. Walter Carlos Costa.

Florianópolis, fevereiro de 1998

A Revolução do Estilo de Machado de Assis.

DEISE JOELEN TAROUCO DE FREITAS

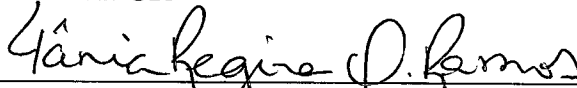
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.



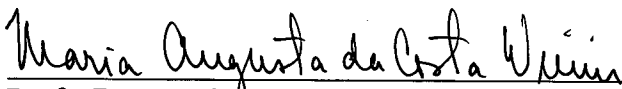
Prof. Dr. Walter Carlos Costa
ORIENTADOR



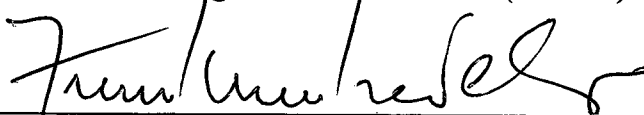
Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

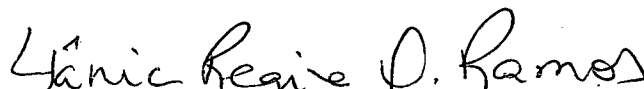
Prof. Dr. Walter Carlos Costa
PRESIDENTE



Prof. Dra. Maria Augusta Da Costa Vieira (USP/SP)



Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC)



Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (UFSC)
SUPLENTE

RESUMO

Este trabalho investiga os elementos constitutivos do estilo machadiano a fim de descobrir as principais transformações que determinaram o seu deenvolvimento. Nosso corpus consiste de quatro contos, selecionados por semelhança temática e tomados dois a dois: “O segredo de Augusta”, publicado no primeiro volumes de *Contos Fluminenses* (1870), “O relógio de ouro”, publicado em *Histórias da meia-Noite* (1873), “A senhora do Galvão” e “Uma senhora” ambos publicados em *Histórias sem Data* (1884). Para formular nossa base teórica partimos das idéias de sujeito, e da intersubjetividade do juízo estético, de Immanuel Kant, e da descrição da ontologia da obra literária por Roman Ingarden. Para a análise dos contos, seguimos uma divisão básica do texto feita por Ingarden em uma parte dedicada ao vocabulário, estrutura gramatical básica e figuras e outra parte dedicada á composição destes elementos no texto. Na primeira parte nos baseamos no modelo de análise estilística de Geoffrey Leech e Michael Short. Na segunda parte usamos as categorias da teoria da narrativa de Gérard Genette. Constatamos algumas semelhanças principalmente de vocabulário entre os textos. As maiores diferenças entre os contos mais antigos e os da maturidade do autor estão na estruturação das frases e parágrafos, na forma de representação do discurso das personagens e no tipo de narrador.

ABSTRACT

This work investigates the elements that constitute the style of Machado de Assis, to find the main transformations which determinate its development. The *corpus* is constituted by four short stories selected by the subject matter's similarity: "O segredo de Augusta", published in the book *Contos Fluminenses* (1870), "O relógio do Galvão", from *Histórias da Meia-Noite* (1873), "A Senhora do Galvão" and "Uma Senhora", both from the book *Histórias sem Data* (1884). To analyse them, we start from Immanuel Kant's ideas on the man as subject and the intersubjectivity of the esthetical judgement, and from Roman Ingarden's description of the ontology of the literary work. We used a basic division of the literary work presented in Ingarden's theory: one part is mainly dedicated to the vocabulary, grammatical structure and figures of speech; and the other one is dedicated to the composition of this elements in the literary text. To analyse the first part, we have used Geoffrey Leech and Michael Short's model of stylistical analysis. At the second part we have used the categories of Gérard Genette's theory of narrative. Finally, we have noticed that there were some similar lexical elements, as the frequent use of negative words. The major differences between them refer to the form of composition of sentences and paragraphs, to the kinds of character's representation of speech and thought, and on the narrator's nature.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1 - Mímeses e dependência	08
1. Kant, a revolução do sujeito e a intersubjetividade do gosto	09
2. Ingarden: entre a imanência e a transcendência	16
2.1. Estrutura fundamental da obra literária	18
2.2. O estrato das unidades de significação	19
2.3. O estado atual e potencial da palavra	21
2.4. Objetividade puramente intencional de um ato intencional	23
2.5. O correlato puramente intencional da frase	25
2.6. Conexões de frase	26
2.7. As relações objetivas	30
2.8. O mundo dos objetos	32
2.9. A composição	33
3. A teoria literária e o problema de separar o inseparável	33
Capítulo 2 - Matéria-prima e composição	39
1. Estilística - entre a Lingüística e a Estética	40
2. O discurso do discurso	43
2.1. Tempo	44
2.2. Modo	47
2.2.1. Distância	48
2.2.2. Perspectiva	50
2.3. Voz	51
2.3.1. Tempo da narração	52
2.3.2. Níveis narrativos	53
2.3.3. Pessoa	55

Capítulo 3 - Suspeitas em dois tempos	58
1. Da matéria-prima	60
1.1. Categorias lexicais	61
1.2. Categorias gramaticais	65
1.3. Figuras	67
1.4. Ritmo	68
1.5. Das negativas	70
2. Da composição	71
2.1. Tempo	71
2.1.1. Ordem	71
2.1.2. Duração	72
2.2. Modo	75
2.3 Voz	77
2.3.1. Tempo da narração	77
2.3.2. Níveis narrativos	78
2.3.3. Pessoa	78
 Capítulo 4 - A fogueira das vaidades	 82
1. Da matéria-prima	84
1.2. Categorias lexicais	84
1.2. Categorias gramaticais	86
1.3. Figuras	89
2. Da composição	92
2.1. Tempo	92
2.1.1. Ordem	93
2.1.2. Duração	93
2.2. Modo	95
2.2.1. Distância	95
2.3. Voz	97
2.3.1. Tempo da narração	97
2.3.1. Níveis narrativos e pessoa	97

Considerações Finais_____101

Referências bibliográficas_____105

Anexos_____109

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Palavras concretas	63
Tabela 2 - Palavras abstratas	63
Tabela 3 - Adjetivos	64
Tabela 4 - Verbos	64
Tabela 5 - Representação do discurso e/ou pensamento das personagens	76
Tabela 6 - Palavras concretas	84
Tabela 7 - Palavras abstratas	84
Tabela 8 - Adjetivos	86
Tabela 9 - Verbos	86

INTRODUÇÃO

*Para ler o bom uma condição é não ler o ruim:
porque a vida é curta e o tempo e a energia escassos (...)
e assim como o corpo assimila o que lhe é homogêneo,
cada um de nós retém o que lhe interessa,
aquilo que convém a seus objetivos*
Artur Schopenhauer

Se “quem lê tem de escolher” (SCHOPENHAUER, 1993, p. 35 e 41), a questão mais pertinente hoje para quem se interessa por literatura é aquela formulada por Harold Bloom: “Que tentará ler o indivíduo que ainda deseja ler, tão tarde na história?”. A resposta que compartilho com o autor é a busca do cânone, ou seja, de tudo aquilo que possa ser considerado “obrigatório em nossa cultura” (BLOOM, 1995, p. 23-24).

Uma das maiores dificuldades para qualquer estudioso de literatura dos dias de hoje é a da escolha de um quadro teórico com o qual possa se identificar e o ajude a fundamentar as suas próprias idéias. Procurar entre muitos caminhos o endereço do esconderijo perfeito do valor estético na obra literária já ocupou anos de reflexão de incontáveis teóricos e não teóricos. Mimese para Aristóteles, violação da norma estética em Mukaróvsky, libertação da percepção do automatismo imposto pelo olhar cotidiano para o formalista russo Chklóvsky, ficcionalidade para René Wellek, grandeza aliada à perfeição formal, traduzida por um jogo de *sinais* e *sintomas*, para o brasileiro José Guilherme Merquior, polifonia composta pelos múltiplos e harmônicos estratos heterogêneos da obra literária, para Roman Ingarden.

Todas essas idéias e conceitos buscam responder a uma questão que remonta não só aos primeiros livros e leitores da humanidade, mas, específica e modernamente à questão legada por Immanuel Kant, através da sua *Crítica da Faculdade do Juízo*,

de 1790: por quais meios a literatura é capaz de atingir a universalidade de um senso comum estético, que possibilite o seu reconhecimento como arte?

Algumas das possíveis respostas mencionadas acima, mas o que produz tantas divergências entre pessoas empenhadas em solucionar a mesma questão? Basicamente as diferenças se devem à localização do valor estético. Podemos dividir os estudos literários até hoje produzidos, de uma forma muito simplificada, em duas grandes correntes: a que privilegia a análise temática e, em consequência disso, na maioria dos casos, privilegia os valores extra-literários - ou extra-estéticos, como preferiria René Wellek - deixando escapar as particularidades formais ou estéticas propriamente ditas; e a que privilegia a análise formal, que tem como pecado mais comum a descontextualização da obra, o que lhe empresta um caráter a-histórico e faz parecer que o sentido de uma obra literária só é alcançável por linguistas, críticos e teóricos da área.

Tendo a convicção de que em ambas as correntes há idéias interessantes, originais e corretas, capazes, cada uma em sua especialidade, de ajudar na solução da questão kantiana, acreditamos na possibilidade de uma síntese que não peque nem pelo desprezo às qualidades estéticas, nem pela descontextualização histórica e social da obra literária.

Hoje é aceito como norma que o valor estético, por mais que um estudioso de literatura queira se afirmar insistindo no contrário, deve residir em elementos especificamente literários. Ou seja, não são os valores éticos, morais ou sociais entre outros, que conferem a um texto literariedade. Queiram ou não, aqueles que associam análise formal a descontextualização (seja ela histórica, social, ou mesmo estética e literária), o estudo minucioso do aspecto material da obra, a atenção específica aos elementos concretos do texto, à sua linguagem, ao seu estilo, são indispensáveis para que se revelem as suas qualidades mais profundas.

No entanto, este olhar para fora não pode desviar a atenção do estudioso de seu próprio objeto. O respeito à natureza do objeto de estudo é condição primeira para a conquista da sua autonomia de uma forma de conhecimento. Kant foi ousado ao centrar sua atenção no homem e isso conferiu dignidade a quem até então era a sombra de Deus. Ao valorizar nossa subjetividade, nos provou que há mais liberdade nos limites de nossa forma de apreensão do que poderia sonhar a nossa vã filosofia. Nesta nova condição de sujeito, o homem cumpre seu destino: julgar. Neste novo

universo, entre a percepção e a razão, ele descobre um tipo de juízo especial: o juízo estético. Kant demonstra o caráter intersubjetivo da experiência estética, por conseguinte a literária.

Roman Ingarden seguiu o movimento kantiano de procurar no próprio objeto o seu modo de ser; a busca de identidade própria para a obra de arte literária lhe confere autonomia como objeto de estudo. Ao delimitar seu modo de ser, a literatura conquista seu espaço; Ingarden investiga as suas estruturas básicas, e o seu esforço em mostrar e tentar definir suas fronteiras contribui para imprimir à experiência literária o caráter intersubjetivo que permite aos homens unirem-se em torno dela.

Para “unir as duas pontas” como diria a personagem machadiana, utilizaremos a teoria dos estratos de Roman Ingarden como base teórica fundamental. Apesar de sua *A Obra de Arte Literária* se propor a descrever a ontologia, o modo de ser da obra literária, e, para isso dissecá-la em estratos como um frio legista da linguagem, Ingarden afirma que a essência da obra não está pura e simplesmente na soma do significado dos estratos. Ela se revela na polifonia orquestrada por eles, que é o pulsar que dá vida à obra fazendo com que seus aspectos mais profundos sejam evocados pelo leitor “de modo que não lhe sejam dados temática e objetivamente, mas apenas sejam vividos por ele e nesta vivência façam aparecer o respectivo objeto” (INGARDEN, 1965, p. 292). Ou seja:

A grande arte do poeta reside justamente em não *falar* simplesmente dos estados psíquicos e dos traços característicos dos “heróis” mas em apresentá-los em tais relações objetivas que as situações vivenciais e os aspectos em que se manifestam as respectivas realidades psíquicas sejam determinados e impostos ao leitor na sua função apresentativa (idem, p. 300).

A escolha dos quatro contos que compõem o corpus desta dissertação, partiu das questões impostas pelas afirmações de Lúcia Miguel Pereira, na sua biografia de Machado de Assis escrita em 1936. Ela toma as personagens de “O Segredo de Augusta”, publicado no 1º volume de *Contos Fluminenses* (1870); e de “O Relógio de Ouro”, publicado em *Histórias da Meia-Noite* (1873); para compará-las com as de “A senhora do Galvão” e “Uma Senhora”, ambos em *Histórias sem Data* (1844), como exemplos a fim de demonstrar a evolução da qualidade do texto machadiano, já que tratam de temas semelhantes. Porém, a autora se restringe a dizer que, nos

primeiros textos, o autor usava “modelos estereotipados” para confeccionar as personagens, e que nos últimos “os tipos se humanizaram, ganharam sangue e vida”⁷ (PEREIRA, 1988, p. 133), sem demonstrar⁷ quais recursos foram usados para isso.⁷ Como se trata de um biografia, é lógico que esta demonstração não faz parte da proposta da autora. No entanto, suas afirmações serviram como provocação para as perguntas que desencadearam este trabalho.

As condições que possibilitaram a existência daquela “vida” das personagens são o nosso objeto de estudo. As perguntas *por que* e *como* as personagens de um conto têm vida e de outro não, exigem uma resposta mais convincente; que só o texto machadiano pode ajudar a desvendar. Como afirma Geoffrey Leech (LEECH, 1988, p. 46-47):

Aesthetic terms used in the discussion of style (exuberant, vigorous, plain) are not directly referable to any observable linguistic features of texts (...) the more a critic wishes to substantiate what he says about style, the more he will need to point to the linguistic evidence of texts.

Se a intuição é fundamental para o estudo literário como ponto de partida, o estudo não pode se resumir a ela, pois não mereceria este nome. Procurar provas no texto é fundamental, pois esta procura pode confirmar a intuição, bem como destruí-la. Um instrumento que fundamente as nossas opiniões é fundamental para que não acabemos num puro impressionismo, que reduziria o gosto a uma experiência particular e incomunicável. A necessidade de aliar intuição e razão no estudo da literatura é fundamental como bem sintetiza Antonio Candido.

A *crítica viva*, segundo ele, é aquela que parte de uma impressão para chegar a um juízo, ou seja, segue a linha da percepção à análise lógica. As sensações de prazer, tristeza, constatação e interesse, defende Candido, são preliminares importantes no trabalho do crítico literário. Por isso a afirmação de que, antes de mais nada o crítico deva experimentá-las e manifestá-las e também porque representam “a dose necessária de arbítrio que define a sua visão pessoal”. Para o autor, a intuição e as sugestões trazidas pela leitura se constituem como matéria-prima para a avaliação ou juízo estético: “O crítico é feito pelo esforço de compreender para interpretar e explicar (...) perceber, compreender, julgar” (CANDIDO, 1993, p. 31).

Apurar e reunir elementos constituintes do estilo machadiano que possam servir ao estudo de como se deu o desenvolvimento deste estilo é o objetivo principal deste trabalho. O confronto entre quatro contos de Machado de Assis, escritos em épocas diferentes a partir da mesma temática é o nosso ponto de partida.

Por que um grande escritor como Machado de Assis resolve escrever contos com personagens, destinos e opiniões tão semelhantes? Machado, seja ou não por motivos formais, não parece ter ficado satisfeito com o resultado de “O Segredo de Augusta” e “O Relógio de Ouro”, pois se assim o fosse, qual a necessidade de retomar os mesmos assuntos?

A vontade do autor de escrever um novo texto sobre o mesmo tema pode ser indício de sua insatisfação com textos anteriores e do desejo de dizer mais sobre o assunto. Pode-se usar o argumento de que muitos autores retomam suas próprias temáticas, bem como o de que todos os autores retomam temáticas de outros autores e de que nada de original pode ser escrito porque tudo já foi dito. Todas estas afirmações são corretas em alguma medida. Porém, o caso dos quatro contos que escolhemos não se encaixa nestas generalidades porque as semelhanças são microsemelhanças. Há semelhanças a ponto de termos frases quase que idênticas, os mesmos destinos de personagens, etc. Fica clara a retomada, o aprimoramento que Machado quis impor a seu próprio estilo. Nossa tarefa é tentar apurar quais os instrumentos o autor utilizou nestes contos.

Machado é discreto e sutil, além de metódico, como os funcionários públicos daquele tempo em que a caligrafia era parte do trabalho. Daí a necessidade de, como ele, gostar de catar o mínimo e o escondido e não ter vergonha de meter o nariz onde ninguém mete, “com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto” (MACHADO DE ASSIS, 1994, vol 3, p. 772).

A base para a formulação de nosso trabalho partiu das idéias de Roman Ingarden sobre os elementos e características que formam a essência da obra literária. Além deste, partimos do estudo de Gérard Genette sobre tempo, modo e voz na obra de Proust que analisa posturas teóricas clássicas sobre como deveriam se comportar estes elementos na literatura e as contrasta com os desvios de norma que fizeram do autor da *Recherche*, e quase contemporâneo de Machado, um dos maiores nomes da literatura mundial. Outra fonte fundamental para viabilizar este trabalho foi o modelo

de análise estilística de Geoffrey Leech, que mistura, como ele mesmo diz, a intuição e os “insights” do leitor à observação de elementos lingüísticos e literários.

A obra de Machado de Assis é, passados quase noventa anos de sua morte, a mais significativa do cânone brasileiro. Isso não apenas porque os estudiosos o dizem, mas por todas as contradições de suas personagens e pela ironia de seus narradores capazes de rir de si próprios, ousadia das mais modernas, também pela paixão em retratar figuras tão tipicamente brasileiras e universais ao mesmo tempo. Não, diria Machado, o amante das negativas, não é também porque ainda hoje esteja na lista dos autores brasileiros mais lidos do país, ou porque na remota Liverpool, um certo inglês insista em estudá-lo, e traduzi-lo para uma língua que muito mais acessível à crítica internacional.

Talvez Kant tenha a resposta com o seu conceito de senso comum, com a possibilidade que nos mostrou de chegarmos a um consenso de natureza diferente da verdade científica, em que a objetividade é o principal. Os dados colhidos através de um método objetivo dizem respeito ao aspecto lingüístico da obra literária, que é composta por outros aspectos. O aspecto essencialmente literário passa pela mediação subjetiva. Leva em conta as idiossincrasias do autor e do estudioso da sua obra. E este filtro, que nas ciências exatas pode passar despercebido, é essencial na literatura, quando se trata de estudar uma marca pessoal, um conjunto de regras, um padrão de um só, que só tem importância porque é único, original. Como afirma Leech, a etapa objetiva da análise do estudo literário é, antes de tudo, pautada pela intuição do estudioso, pelos seus *insights*, e serve para provocar *insights* complementares e desmistificar a força de uma intuição precipitada.

Se a qualidade de uma obra literária está ligada à riqueza de interpretações que possa suscitar, à ambigüidade, às conotações possíveis, ao desvio, e à relação desvio/regra, a opinião sobre a sua complexidade dificilmente alcançará um consenso em todos os sentidos. O indício mais evidente são paixões e ódios que for capaz de despertar, associadas a dúvidas eternas, e sobretudo o desejo, perene, a excitação intelectual, que provocará naqueles que, como Machado, preferem, a todos os mistérios do universo, as curvas da anatomia da alma humana.

Este trabalho é composto de quatro capítulos. Os capítulos 1 e 2 tratam da fundamentação teórica e do modelo de análise por nós adotados. Os capítulos 3 e 4 se

constituem da análise do corpus, tomando os contos aos pares, por semelhança temática.

CAPÍTULO 1

MÍMESE E DEPENDÊNCIA

É preciso criar obstáculos para poder inventar livremente.

Umberto Eco

O estudo de uma obra literária é tarefa árdua e complexa que obriga o pesquisador a, antes de tudo, se decidir sobre o que não falar em seu trabalho. As muitas formas de abordagem aplicáveis ao estudo da literatura terminam em caminhos que, como manda a cultura ocidental, se bifurcam: ou se privilegia o conteúdo de sentido da obra ou a sua forma. A antiga discussão, e a não tão antiga conclusão de que é impossível se separar o inseparável, ainda incomodam muito no momento em que é preciso acomodar os recortes necessários para viabilizar o estudo e a pretensão de alcançar, mesmo num breve discurso, uma totalidade que só a dialética da obra de arte é capaz de, em movimentos opostos e simultâneos, sintetizar e ampliar.

Portanto, discordamos tanto da abordagem que parte do texto literário e não pretende ou consegue transcendê-lo, deixando de lado o contexto histórico, social e principalmente literário, como discordamos também de qualquer estudo que parta de fora da obra literária (biografia do autor, recepção do leitor, etc.) para tentar chegar ao seu conteúdo. Ou seja, afirmamos discordância tanto do formalismo que restringe o alcance de uma obra ao trabalho de linguagem como fim em si mesmo; quanto do impressionismo, ou dos métodos de estudo da literatura que usam instrumentos de análise estranhos à sua natureza estética e literária. Não que conceitos e idéias de outras áreas do conhecimento não possam ser úteis; o importante é que tenham o objetivo de complementar a análise, como auxiliar na interpretação ou contextualização, sem perder de vista o que é especificamente literário.

Embora acreditemos na afirmação de José Guilherme Merquior de que “a grandeza estética se nutre da absorção de valores heterogêneos” (MERQUIOR, 1971,

p.111), compartilhamos a convicção de Roman Ingarden de que “a obra literária é algo idêntico a si mesmo” (INGARDEN, 1965, p. 32).

A necessidade de delimitar os contornos de nosso estudo nos levou à filosofia da literatura de Ingarden, que busca a essência, a identidade da obra literária; à análise estilística de Geoffrey Leech e Michael Short, que buscam a identidade do autor; e por fim, à teoria da narrativa de Gérard Genette, que busca a identidade do discurso literário.

Porém, antes, é necessário dizer algo a respeito desta contradição entre a busca da totalidade e a necessidade dos limites - que é o que nos move, embora, às vezes, também nos paralise.

1. Kant, a revolução do sujeito e a intersubjetividade do gosto

Immanuel Kant com a sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, de 1790, vai completar uma revolução iniciada em 1781, com a *Crítica da Razão Pura*. Esta revolução no pensamento consiste na fundamentação da autonomia do sensível em relação ao inteligível, missão em que o pioneiro Baumgarten fracassou com sua *Aesthetica*. A partir daquele momento, a divindade deixava de ser criadora e o homem criatura; pelo contrário, Deus é que passaria a ser uma idéia criada pelo homem. Deus é reduzido a uma representação.

É através da sua versão transcendental, inaugurada na *Crítica da Razão Pura*, que a Estética passa a existir como uma disciplina autônoma. A Estética trata especificamente das formas de percepção do ser humano, sua maneira de apreender o mundo. Como o autor afirma no princípio desta obra, o conhecimento pode ser apropriado por nós através de dois caminhos: pela intuição ou sensibilidade, pelo qual os objetos nos são dados, e pelo entendimento, por meio do qual pensamos até chegarmos a um conceito. “Toda a nossa intuição é uma representação do fenômeno” (KANT, 1991, p. 49). Ou seja, não nos é possível chegar a um conhecimento das coisas em si; o nosso conhecimento está preso à limitação que é a nossa maneira subjetiva de representar esses objetos. O problema da objetividade acaba sendo insolúvel porque, como não podemos sair de nossa consciência, jamais poderemos conhecer o objeto, a não ser a partir de nossa representação dele. Ou, conforme Luc Ferry, “por definição, o

objeto que considero sempre é um objeto para mim, um objeto de minha representação” (FERRY, 1994, p.132).

Kant acredita que a razão só pode compreender, discernir, aquilo que é produzido por ela. Este é o pressuposto que deve acompanhar toda investigação científica e, só a partir dele, deve-se procurar as respostas na natureza. É por este motivo que Kant chama sua Estética de Transcendental, porque se embasa no que podemos perceber, captar, conhecer *a priori*: “denomino Estética Transcendental uma ciência de todos os princípios da sensibilidade *a priori*” (KANT, 1991, p.13).

Continua Ferry:

Nas filosofias pré-críticas, nas filosofias que concebem o cogito como um sujeito encerrado em sua consciência, como uma mônada prisioneira de suas representações, a própria posição do problema da objetividade só pode conduzir, segundo Kant, a falsas soluções.(...) Segundo a *Crítica da Razão Pura*, é preciso, portanto, fazer uma ‘refutação do idealismo’, superar os pontos de vista dos cogito dogmáticos ou céticos e definir a objetividade independente das noções de interioridade e exterioridade que remetem implicitamente às concepções monádicas do sujeito. A objetividade, na filosofia crítica, já não designará o que é exterior à representação, mas sim o caráter universalmente válido de proposições que realizam a associação ou a síntese das representações. Desde então o subjetivo e o objetivo vão se opor como uma associação de representações válidas universalmente (pelo que a intersubjetividade se vê definitivamente instalada no cerne da objetividade). É no próprio interior das representações, ou das sínteses das representações, e não mais com referência a uma ‘coisa em si’ exterior, que será preciso distinguir entre as que são válidas somente para mim (subjetivas) e as que são válidas universalmente (objetivas). (...) Trata-se, pois, para retomar a fórmula husserliana, de fundamentar a ‘transcendência’ (a objetividade, a intersubjetividade) no interior da imanência (sem sair das representações)” (FERRY, 1994, p.132-133).

O desenvolvimento pleno da Estética kantiana vai surgir na *Crítica da Faculdade do Juízo*. É neste livro que o autor vai desenvolver a idéia de que é possível se discutir sobre o gosto, sem tentar reduzi-lo a uma verdade científica e sem cair no relativismo subjetivo de que gosto é uma questão pessoal.

Kant afirma que a distinção do belo nos é possibilitada pela faculdade da imaginação, e não através do entendimento, ou seja, este tipo de juízo não se refere ao objeto, portanto não pretende gerar um conhecimento. Daí a questão de como é possível um juízo - o qual, por definição do próprio autor, é um conhecimento mediato de um

objeto (KANT, 1991, p. 64) - ser construído sem conceitos, que seriam a sua matéria-prima, e sem produzir um conhecimento, que é a sua finalidade por definição?

Logo em seguida, o autor reforça sua argumentação sobre o caráter estético do juízo de gosto com a afirmação de que, se empíricas, as representações são estéticas, pois nos são dadas pela via da percepção, e que, mesmo que fossem racionais, pelo fato de se referirem somente ao sujeito, continuariam sendo estéticas.

A relação entre o sentimento de prazer ou desprazer, à primeira vista, nos parece totalmente particular e remete à máxima de que gosto não se discute. Mas o juízo de gosto aqui mostrado por Kant se afirma como algo desinteressado. Ou seja, a complacência, provocada pelo contato com o belo, não está ligada à representação da existência do objeto. Como se trata de um juízo que se refere tão somente ao sujeito, a existência do objeto não é levada em consideração, daí a impossibilidade do interesse.

Esta idéia de que a complacência com o belo é isenta de interesse remete a um segundo momento, que trata do juízo de gosto em relação à quantidade. Neste quesito, segundo Kant, um juízo pode ser universal, particular ou singular (idem, p. 70). Para esclarecer como esta complacência é desinteressada, o autor faz uma analogia do belo com o agradável e com o bom. Tanto um quanto outro produzem complacências ligadas a interesse.

Pela definição do autor, o agradável é o que apraz pela sensação. Nele, o fato da complacência estar diretamente ligada à existência do objeto e a sua relação com o estado do sujeito já caracteriza um interesse, pois não há somente o juízo: há um fim - que, no caso, é o deleite dos sentidos. Se no belo a complacência é a representação puramente subjetiva dos sentidos (ou seja, não leva a nenhum tipo de conhecimento sobre o objeto), no agradável o prazer dos sentidos é definido como uma representação objetiva daqueles pelo motivo oposto. Daí a diferença de terminologia aplicada por Kant, que usa *sentimento* para se referir ao primeiro e *sensação* para o segundo.

Também o bom é ligado a interesse, só que este é um interesse racional, ao contrário do agradável. O bom é o que apraz via conceito.

Pode-se entender, com a analogia exposta acima, como Kant demonstra que o agradável e o bom são condicionados, seja pela sensibilidade ou pela razão, e que esse condicionamento não ocorre com o belo. Este é um dos fatores que dá ao juízo de gosto um caráter universal. Outro seria o fato de não objetivar um conhecimento, mas apenas a contemplação que harmoniza as faculdades de sentir, querer e pensar.

Até aqui podemos constatar o predomínio da subjetividade no juízo de gosto. É no terceiro momento da reflexão, onde o autor trata do juízo conforme a relação de fins nele considerada, que começa a aparecer mais claramente o viés objetivo da questão.

Embora venha afirmando a sua subjetividade, Kant vai dizer aqui que, mesmo sendo a principal referência do juízo de gosto, o sentimento de prazer ou desprazer, ou a complacência, não é o seu ponto de partida. O ponto de partida para este engano é lógico, aciona o nosso entendimento, muito embora não passe por conceitos e não tenha como objeto um conhecimento, mas tão somente a manutenção de uma representação dada no sujeito. Esta idéia é bastante complexa porque, mesmo configurada para relacionar uma causa com um fim, com um conhecimento sobre o objeto, seja quanto à sua forma ou à sua matéria, a nossa mente é "enganada" quando se trata do juízo de gosto.

Segundo as suas determinações transcendentais, Kant define *fim* como o ponto de chegada de uma relação de causalidade, onde a causa é um conceito e o fim é o objeto deste conceito; e onde a causa da causalidade, ou seja, do conceito é a conformidade a fins. Logo, teríamos uma relação do tipo: conformidade a fins-conceito-objeto. Nesta relação, afirma Kant, se pensa o próprio objeto e não somente o seu conhecimento. Há uma relação lógica, objetiva, articulada pelo entendimento. A vontade, ou faculdade da apetição é sempre determinada por conceitos, isto é, tem a conformidade a fins como seu pressuposto e, de acordo com seu fim, pode ser chamada de objeto ou estado de ânimo ou ação.

Podemos então entender o nosso sentimento de prazer ou desprazer como uma vontade, e que este sentimento é a representação que precede o conceito, como causa: a relação seria vontade=representação do efeito=estado de ânimo=sentimento de prazer que seria formalmente seguida por um conceito e, depois, pelo objeto ou efeito. A vontade então se constituiria como uma causalidade segundo fins, que é a forma pela qual admitimos não só a sua possibilidade, mas é o modo pelo qual podemos explicá-la, apreendê-la.

O que é peculiar no juízo de gosto é que este fim, determinado por um conceito, aqui não existe; e o conceito também não. O que se dá é uma reflexão que considera a conformidade a fins pela sua forma e não pela sua matéria. Logo a conformidade a fins que determina o juízo de gosto é sem fim. Temos então a união da reflexão, que é atributo do entendimento, e portanto um elemento objetivo, com elementos puramente

subjetivos como a representação do belo pelo sentimento de prazer, que vai sempre se referir ao próprio sujeito e nunca ao objeto artístico (ou seu conhecimento).

Desta idéia decorrem duas conseqüências principais: a de que a ausência de fim, e conseqüentemente de interesse, não só exclui a perfeição como atributo do belo como reafirma a sua universalidade; além disso, a ausência de conceito, e a determinação do juízo de gosto apenas pela forma da conformidade a fins, confirma o seu caráter estético.

Um outro aspecto importante destacado por Kant quanto ao juízo de gosto é a natureza de seus fundamentos. O sentimento de prazer ou desprazer que é determinado por uma conformidade a fins, sendo ele a própria representação, não se encontra ligado a nenhuma representação na forma de sensação ou conceito. A inexistência de um fim, um efeito desta representação, a não ser ela mesma (a manutenção do sentimento de prazer ou desprazer), a caracteriza como um fundamento *a priori*. Pois, se ligada estivesse a uma sensação ou conceito prescindiria da experiência e seria *a posteriori*.

A necessidade de demonstração lógica, de discussão, desmascara o juízo interessado, parta ele do agradável ou do bom, da sensibilidade ou da razão.

Embora venha afirmando a inexistência de um objeto, de um fim, o autor, ao definir o sentimento de prazer ou desprazer relativo ao juízo de gosto como “a consciência da conformidade a fins meramente formal no jogo das faculdades de conhecimento do sujeito e uma representação, pela qual um objeto é dado” (KANT, 1993, p.68), remete-nos ao que chama de uma “causalidade interna” (idem, p. 68). Esta seria então o próprio estímulo das faculdades do conhecimento, não limitada por um conhecimento determinado, mas visando o conhecimento em geral. A causalidade pode ser entendida como a manutenção, sem fins específicos, do jogo das faculdades do conhecimento, do prolongamento tanto do prazer quanto da livre atividade daquelas faculdades.

Kant classifica a necessidade da complacência no juízo de gosto como exemplar, porque ela determina como se *deve* agir. É uma necessidade condicionada pela idéia de um sentido comum, que constituiria o princípio subjetivo, “universalmente válido” (idem, p. 83), que determina através do sentimento aquilo que apraz ou desapraz. Logo, volta-se a afirmar que esta necessidade não é nem de natureza objetiva teórica, pois o belo nem sempre é unânime, nem objetiva prática, pois não é derivada de uma vontade racional pura (idem, p.82).

Partindo das confusões entre o *belo* e o *agradável* que estão implícitas na afirmação anterior, Kant enfrenta, por um lado, a estética do sentimento ou o puro impressionismo. Por outro, com a afirmação de que o belo se confunde com o *bom*, enfrenta a idéia clássica de que ele se confunde com a perfeição, com uma verdade que lhe é exterior. Para ele, a distinção do belo não pode se dar pela via da razão, mas somente pela faculdade da imaginação, porque este tipo de juízo não se refere ao objeto, não pretende gerar um conhecimento.

Pode-se objetar que, por definição do próprio Kant, um juízo é o conhecimento mediato de um objeto, através de conceitos. Como pode um juízo então ser construído sem conceitos, sua matéria-prima, e não produzir um conhecimento, sua finalidade por definição?

Para o autor, o juízo de gosto “funda uma faculdade de distinção e ajuizamento inteiramente peculiar” (idem, p. 48), pois é um juízo que se refere ao sujeito e a seu sentimento de prazer ou desprazer. Aqui não há portanto um acréscimo de conhecimento, mas surge a possibilidade de uma troca, de uma comunicação entre a representação dada no sujeito - que é o seu sentimento de prazer ou desprazer - e as suas faculdade do querer, sentir e pensar, que resulta numa conscientização, sem formular num primeiro momento um conhecimento discursivo, um conceito.

O belo, para Kant, não pode ser condicionado por interesse, seja ele sensível como no caso do *agradável*, ou racional como no caso do *bom*. Então o juízo de gosto não possui uma finalidade, uma vez que em qualquer juízo o fim é determinado pelo conceito que o precede. Aqui não temos nem conceito, nem fim. O que temos é uma reflexão que considera a conformidade a fins pela sua forma (de juízo) e não pela sua matéria (conceito que gera conhecimento).

Segundo Ferry, ocorre a “ativação de um pensamento inédito”, chamado *reflexão* por Kant, que seria a solução para a antinomia do gosto. Ele consistiria na divisão entre o juízo de conhecimento como juízo determinante e juízo de gosto como juízo reflexionante.

Ferry distingue cinco momentos do juízo reflexionante, que, segundo ele, vão constituir a estrutura íntima do juízo de gosto:

- 1) Quando a atividade de reflexão parte do particular para o universal;
- 2) Quando o geral não está dado antes da reflexão, mas “depois e através” dela;

3) Apesar da ausência de uma lei geral de princípio, há o que o autor chama de horizonte de espera indeterminado que serve de fio condutor ou, em termos kantianos, de princípio para a reflexão. Ao que Ferry denomina como “esperança ou exigência de que o real vá se deixar classificar e assim se conformar ao lógico.” Para depois concluir: “O universal existe, pois, não como conceito, mas sim como *idéia*, isto é, como princípio regulador para a reflexão.”

4) “É perfeitamente contingente que o real corresponda ou não aos imperativos da racionalidade lógica que não lhe impomos, mas apenas submetemos: nada impede de pensar que o real possa não satisfazer às nossas exigências subjetivas de sistematicidade lógica. Negar esta proposição significaria postular *a priori* a racionalidade do real e, em última instância, a tornar a dar uma objetividade à *idéia* de um ponto de vista divino a partir do qual o mundo seria integralmente inteligível.” (p. 129)

5) A reflexão está na origem do prazer estético, “que remete à noção de finalidade: é porque o real aparece radicalmente, após a desconstrução da metafísica e do argumento ontológico, como contingente em relação às nossas exigências de racionalidade, que o sujeito reflexionante pode sentir prazer quando, sem nenhuma garantia, constata o acordo entre o real e suas exigências” (FERRY, 1994, p. 128-129).

“Como na operação que comanda a formação dos conceitos empíricos, é a *idéia* de sistema, *idéia* de um mundo integralmente inteligível, aquele mesmo que apareceria aos olhos de Deus, que vai servir de princípio para a reflexão estética” (idem, p.129). Do que, conclui Ferry, a *idéia* de “objeto belo como objeto que reconcilia sensibilidade e inteligência” (idem, p.129). Esta reconciliação leva à *idéia* de um senso comum que constituiria o princípio subjetivo “universalmente válido” que determina através do sentimento aquilo que apraz ou desapriza. “A necessidade de assentimento universal, que é pensada em um juízo de gosto, é uma necessidade subjetiva, que sob a pressuposição de um sentido comum é representada como objetiva”. Ou seja, para ser juízo, assim como o conhecimento, o juízo de gosto deve poder se comunicar universalmente ou torna-se um jogo subjetivo das faculdades de representação. É subjetivo porque a disposição para o conhecimento em geral, que é a causalidade interna da qual falamos anteriormente, é fundamentada em um sentimento - o da complacência.

Este acordo contingente (do item 5, idem, p.129) “entre o real particular e a exigência universal de sistematicidade gera um prazer estético”. Isso levaria à solução da antinomia do gosto. Ao contrário do juízo de conhecimento, do juízo determinante, fundamentado em conceitos, não é possível “disputar” sobre o juízo de gosto da mesma maneira, porém, este “não se limita apenas a remeter à pura subjetividade empírica do

sentimento, porque se baseia num objeto que, se é belo, desperta uma idéia necessária da razão que é, enquanto tal, comum à humanidade. Portanto, é em referência a essa idéia indeterminada que é possível ‘discutir’ o gosto e ampliar a esfera da subjetividade pura para visar a uma partilha não dogmática da experiência estética com outrem enquanto outro homem” (idem, p.131).

Temos finalmente a novidade: pode-se discutir o gosto. O juízo de gosto é uma experiência comunicável, que não se refere nem ao dogmatismo clássico ligado à perfeição, nem ao relativismo subjetivo, de que não se pode discuti-lo. Pode-se elaborar uma nova forma de juízo que é o juízo estético. A estética moderna aceita a idéia clássica de que a arte deve buscar uma ordem, uma harmonia, porém esta ordem já não reflete um mundo exterior, mas diz respeito ao sujeito.

Pode-se depreender disso que a longa trajetória da filosofia kantiana libertou o homem da obrigação de ser uma mimese de Deus. De sombra, passou a sujeito, ganhou autonomia e foi nas limitações da sua forma de apreender o mundo que o homem encontrou o infinito e a liberdade. Respeitar a sua própria natureza, procurando em si, e não em qualquer causa ou ente externo, as explicações para seus próprios dilemas, o levou ainda mais longe: a ver que todo um universo, antes temido por sua imensidão, pode estar contido dentro dele próprio.

2. Ingarden: entre a imanência e transcendência

Benjamin conta que Proust certa vez afirmou que, para ele, ver e desejar imitar seriam a mesma coisa (BENJAMIN, 1985, p.44). Esta história ilustra bem como a idéia de imitação parece fazer parte da maneira do homem se relacionar com o mundo. A imitação cria uma dependência de quem ou do que imita em relação ao imitado, o que remete ao movimento comum desde os primórdios, de se procurar causas e explicações em entes ou fenômenos externos.

Não é sem razão, pois, que o termo mimese tem história e valor muito importantes em se tratando de literatura. São tantos os significados que adquiriu desde que Platão o usou pela primeira vez (em *República*), e que Aristóteles o transformou em conceito fundamental (em sua *Poética*), que não cabe aqui a análise de todos eles. O que

nos interessa é que em si a mimese, ou imitação, remete ao que está fora (ver ARISTÓTELES, 1989, p. 17 e GENETTE, s/d, p. 161).

Mas a imitação de que queremos falar não trata somente do movimento que busca modelos de personagens ou temas, na realidade, dentro de uma obra literária qualquer. A imitação que nos interessa é o movimento de buscar as causas e explicações extrínsecas, que acabou originando, em várias áreas do conhecimento, a necessidade de uma delimitação de suas naturezas e campos de atuação. Para que uma forma de conhecimento ganhe autonomia é necessário que ela possua instrumental teórico próprio, mas antes de mais nada deve haver um objeto autônomo, que exija a sua existência. Este objeto também nasce dependente e precisa de alguém que lhe defina os limites.

Roman Ingarden foi um dos que se dedicaram a delimitar o objeto literário. Seu livro *A obra de arte literária* busca a essência da obra, a descrição de sua ontologia, o seu modo de ser. Para Ingarden esta essência deve ser algo que dê unicidade e identidade à obra literária como tal. Para ele, “a obra literária é algo idêntico a si mesmo” (INGARDEN, 1965, p.32), por isso a linguagem deve ser considerada o seu principal elemento constitutivo. É a linguagem que delimita o campo das significações, das interpretações possíveis de uma obra literária. É ela que dá identidade, possibilitando que todos possam reconhecer uma obra como a mesma e não outra.

As delimitações ingardianas da obra literária constituem o substrato conceitual de nosso trabalho.

Qual é a natureza desta linguagem?

A idéia ingardiana de obra literária parte do conceito de intencionalidade, ato e objeto intencional. Este ponto de partida tem uma série de consequências para a obra literária. Em primeiro lugar, porque a sua matéria-prima é o texto, formado de palavras, frases e relações entre estas palavras e frases. Se as palavras constituem a forma de representação que “traduz” o objeto intencional que é produzido por um ato intencional, podemos perceber que a distância entre o que está escrito e a sua origem é imensa.

Os limites mostram como o fato de ser uma representação da representação afasta o texto do objeto ao qual se refere. O nosso modo de apreensão delimita a representação do ato em palavras e estas já carregam em si os significados de seu uso corrente. Então a obra literária se situa entre algo particular, que é o objeto intencional e algo universal, que é a palavra utilizada. É nesta alternância entre o que é comum, geral, e o que é particular, que a literatura vive a oscilar.

Se o objeto intencional não pode ser representado fielmente por palavras, já que ambos possuem naturezas diferentes, e a língua tem limitações que podem reduzir ou ampliar o objeto que se quer expressar, o trabalho literário exige escolhas: uma do material e outra relativa à organização deste material. Ao considerar a obra literária como um estrutura multiestratificada, Ingarden divide o seu estudo em dois cortes básicos: um transversal - que chamaremos em nossos capítulos de análise de *Da matéria prima* - e outro longitudinal, que trata da ordenação da sequência - que chamaremos *Da composição*.

Quanto às questões relativas ao valor, à qualidade artística, ou à possibilidade de um conhecimento objetivo da obra literária, o autor as deixa para a "ciência da literatura", já que a determinação de um valor ou de um não-valor se constitui como uma etapa posterior à da delimitação da essência do objeto.

Apesar disso, alguns conceitos ingardianos que embasam sua idéia de obra multiestratificada são indispensáveis para os fins da reflexão teórica que fundamenta nosso trabalho. Há a necessidade de sua exposição, uma vez que alguns conceitos e princípios servem de ponto de partida para a utilização de outros instrumentos práticos (como o tipo de relação objetiva predominante pode ajudar a determinar o estilo de um autor).

2.1. Estrutura fundamental da obra literária

Ingarden considera a obra literária como uma "produção multiestratificada" (INGARDEN, 1965, p.45). A sua estrutura específica é formada por vários estratos heterogêneos, que ganham unidade através da particularidade que une os estratos singulares. Os estratos diferem quanto ao material e quanto à função. Esta diferença dá à obra um caráter "polifônico essencial" (idem, p. 45). A singularidade permite que eles sejam percebidos através do estrato central (e apesar dele), daí a polifonia.

Os estratos fundamentais para conservar a unidade intrínseca e manter o caráter fundamental da obra, para Ingarden são:

- 1) Estrato das formas significativas verbais e das produções fônicas de grau superior erguidas sobre elas;
- 2) Estrato das unidades de significação de diverso grau;
- 3) Estrato de múltiplos aspectos esquematizados, das continuidades e séries de aspectos.
- 4) Estrato das objetividades apresentadas e seus destinos.

Ingarden faz questão de salientar que, embora outros autores (Julius Kleiner e W. Conrad) já tenham anteriormente definido ou dividido a obra literária em estratos, a sua abordagem é nova. Um dos aspectos que lhe conferem ineditismo é o fato de considerar que os estratos são heterogêneos e que se relacionam sob vários aspectos. Ou seja, há uma independência e uma interação.

Por causa do papel fundamental que desempenha na economia da obra literária, Ingarden considera a linguagem um estrato constitutivo da sua essência. A obra literária é essencialmente constituída de formações linguísticas (palavras, frases, períodos), que são um todo composto por dois elementos: um material fônico e um sentido. Estes elementos interagem de forma que o material fônico é “multidiferenciado” e “diversamente ordenado” pelo sentido; e o sentido é ligado ao material fônico. O material fônico é a forma que representa um sentido. E esta forma varia de acordo com as mudanças de entonação, timbre e intensidade, que o sentido exigir.

A palavra isolada nunca aparece como algo que se basta no texto literário. Geralmente “é apenas uma abreviatura que substitui uma frase inteira ou um período. É que a formação verdadeiramente autônoma da linguagem (...) é a frase” (idem, p.63). Para Ingarden a frase é a unidade mínima de sentido.

A ordenação, ou estruturação particular, do sentido das frases influencia as correspondentes multiplicidades fonemático-significativas. A “vizinhança” de uma palavra pode alterar o seu sentido. O contraste é um dos fenômenos provocados por esta vizinhança, que nada mais é que o contexto em que esta palavra está inserida.

Há um grupo de fenômenos fônico-lingüísticos condicionados pelas particularidades do aspecto fônico: *ritmo, andamento, melodia, tonalidade e das qualidades emotivas*. Há também fenômenos condicionados pela significação das frases.

2.2. O estrato das unidades de significação

Ingarden investiga as formas e funções que em conjunto constituem o estrato das unidades de significação; deixa de lado qualquer especulação sobre a essência da significação da palavra, para distinguir os seus elementos.

As significações das palavras são diferentemente estruturadas. O autor aponta dois tipos básicos de estruturação: o que constitui os nomes e o que constitui o que A.

Pfaender (“*Logik*”) chama de *conceitos funcionais* (preposições, conjunções, pronomes, etc.).

Outra parte importante da sua teoria, que vai se refletir em unidades de significação mais complexa como a frase, é relativa à composição da *significação dos nomes*.

A todo nome corresponde uma “significação normal da palavra”, que seria tudo o que está ligado à forma significativa verbal e “constitui com ela uma *palavra*” (idem, p. 82).

Os elementos da significação (no nome isolado) são os seguintes:

- 1- Fator de direção intencional;
- 2- Conteúdo material;
- 3- Conteúdo formal;
- 4- Momento da caracterização existencial; (e, às vezes)
- 5- Momento da posição existencial.

É importante ressaltar que significação não é soma, é “unidade de sentido constituída por momentos distintos, relacionados entre si, com diferentes graus de dependência entre um e outro” (idem, p. 82).

O conteúdo material é constituído pelos momentos da significação que determinam o objeto “qualitativamente”, ou seja, sua referência material.

Já o *fator de direção intencional* é o momento em que a palavra “se refere” especificamente a este objeto, pode ser classificado quanto a número em unirradiado e multirradiado. Quanto à espécie, pode ser *constante* (estabilizado), ou *variável e potencial*, quando expressa um objeto ideal.

O fator de direção intencional aparece nos substantivos e nos adjetivos, mas quase não aparece nas palavras funcionais. A sua espécie depende do conteúdo material da significação nominal da palavra. Para ser constante e atual é necessário que o conteúdo material determine o objeto intencional, lhe atribua propriedades, definindo-o como indivíduo. Já o tipo é variável e potencial quando o objeto intencional é determinado pelo conteúdo material apenas por um momento, que embora pertença à natureza constitutiva individual do objeto não basta para constituí-la (idem, p. 85). Ou seja, o primeiro é sua aplicação a um caso concreto, a sua realização, e outro é o nome genérico.

Então, ao manter o uso de uma mesma palavra (ou forma fônica típica), o fator de direção intencional do significado do nome se mantém variável e potencial e também atualiza potencialidades através do uso da palavra em diferentes contextos: ele enriquece a língua. Ele individualiza porque atualiza algumas potencialidades e, ao mesmo tempo, universaliza porque não usa uma expressão composta que “explique” todos os possíveis significados da palavra usada.

2.3. Estado atual e potencial da significação da palavra

Partindo da idéia de que as palavras podem ter significações diferentes, que elas podem ser “equivalentes” porque se referem a um e ao mesmo objeto (que transcende a significação e o seu objeto intencional) (idem, p.105), o autor constrói a sua argumentação. Ele admite que duas significações diferentes se refiram ao mesmo objeto, mas somente no sentido de “*objetum materiale*”, e destaca que esta referência ao mesmo objeto material não basta para que estas significações sejam consideradas equivalentes. O que há são duas significações diversas pertencentes a um e ao mesmo conceito ideal da mesma objetividade.

Ingarden exemplifica usando sinônimos, em que um é uma expressão simples, e outro é composto de duas ou mais palavras. A conclusão é que a significação das expressões nominais não compostas “é uma atualização de uma parte do sentido ideal que o conceito da objetividade correspondente contém” (idem, p.107). Ou seja, não há duas significações da mesma palavra, só há diferenças de proporção entre o seu estado atual e potencial.

Para cada conceito ideal há várias significações das palavras da mesma objetividade. O que o conceito possui além desta parte atualizada é que constitui o seu estado potencial da significação. A passagem do estado potencial da significação nominal para o estado atual só enriquece seu conteúdo material e formal. É o que ocorre nas expressões nominais compostas, pois elas explicitam elementos que até então estavam latentes.

Até este momento tratamos da palavra de maneira isolada, o que o próprio Ingarden considera um recurso artificial, só para fins de compreensão, já que, na sua concepção, a unidade mínima de sentido em literatura é a frase. É na frase que a palavra sofre transformações de sentido e adquire várias funções. É a sua inserção na frase que é capaz de transformar o seu sentido e lhe imprimir entonação e vida.

A tonalidade do texto literário só pode ser estudada, só se evidencia, dentro de uma unidade superior de sentido que é a frase. Somente no contexto de uma frase podemos perceber os fenômenos fônico-lingüísticos condicionados pelo aspecto fônico, como a tonalidade, o ritmo ou a melodia. A afirmativa de que o material fônico é multidiferenciado e diversamente ordenado pelo sentido, e que este é ligado àquele, só é válida quando inserida numa frase.

Quando um escritor escolhe uma palavra e a utiliza em diversos contextos que atualizam diferentes elementos potenciais, a sua significação fica mais rica “mas permanece sempre na mesma forma implícita”(idem, p.110). É justamente por continuar nesta forma implícita, que este tipo de atualização é mais interessante para a literatura. Assim, o texto ganha em ambigüidade, em conotação. Esta idéia de Ingarden pode ser associada ao conceito de Ezra Pound de que literatura é “linguagem carregada de significado” e ainda de que “grande literatura é linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 1990, p. 32).

A palavra isolada quando colocada num contexto de uma frase sofre transformações. Em primeiro lugar porque além de ser um elemento a mais de significação que acrescenta ao conjunto sintático, ela vai exercer uma função neste contexto. “A integração das significações das palavras na frase, arrasta consigo uma transformação estrutural de cada uma delas” (INGARDEN, 1965, p. 112).

Para Ingarden estas transformações de significação vão além do aspecto estrutural. O conteúdo material pode se manter o mesmo, mas o fator de direção intencional muda. E as particularidades do fator de direção intencional podem até fazer coincidir duas expressões diferentes. Isto é, a coincidência de objetos intencionais de diferentes expressões pode criar uma relação de equivalência entre estas, mesmo que o conteúdo material seja diferente, como no caso dos apostos. O conteúdo formal, ou função, também se altera com a inserção da palavra na frase.

A intencionalidade da significação é “emprestada” pelo ato de consciência. A frase é portanto um correlato de um ato intencional: a operação construtora de frases. Esta operação pode se dar de duas maneiras: na forma original, que é criativa; ou na forma de uma imitação.

“O conteúdo total do sentido de uma frase está sujeito a várias modificações pelo fato de a frase aparecer em determinado lugar dentro de uma multiplicidade ordenada de frases” (idem, p.119). Isto se deve ao fato de que a cada operação construtora de frases

corresponde uma “multiplicidade coerente de frases que é uma unidade de sentido de ordem superior: uma narração, uma prova, ou coisa semelhante” (idem, p.125). As frases singulares e suas peculiaridades vão depender desta unidade maior.

A frase, assim como a palavra isolada, possui dois estratos: o fônico-lingüístico, e de conteúdo de sentido. A unidade da frase se deve exclusivamente à unidade de seu conteúdo de sentido, que é uma unidade intencional e é também uma unidade funcional. O que nos leva a concluir que, como a significação, a frase não é soma: ela é uma objetividade nova, com qualidades próprias.

2.4. Objetividade puramente intencional de um ato intencional

O objeto puramente intencional “é a objetividade criada em sentido figurado por um ato de consciência ou por uma multiplicidade de atos, ou por uma formação lingüística portadora da intencionalidade outorgada exclusivamente em virtude da intencionalidade a ele imanente” (idem, p.138). Ingarden divide os objetos em dois tipos: as objetividades puramente intencionais e as objetividades também intencionais que, autônomas no seu ser, independem de atos de consciência; seriam os objetos em si, se é que existem.

As objetividades puramente intencionais se dividem em objetividades pura e originariamente intencionais, e objetividades pura e derivadamente intencionais. As objetividades pura e originariamente intencionais têm a origem do seu ser e do seu modo de ser diretamente nos atos concretos da consciência realizados por um EU (idem, p.138). Já as objetividades pura e derivadamente intencionais têm a sua origem nas formações que ocultam em si uma intencionalidade emprestada, origem nas unidades de significação (palavras e frases). Isto significa que, em última análise as objetividades pura e derivadamente intencionais têm a mesma origem das objetividades pura e originariamente intencionais, só que de maneira indireta. Pois, se a sua origem está nas unidades de significação e estas, por sua vez, têm a sua origem nos atos de consciência, as primeiras também se originam nestes atos de consciência.

As objetividades puramente intencionais “transcendem” os atos de consciência que as criaram já que nenhum elemento ou momento real do ato faz parte delas.

O primeiro tipo de objeto, considerado por Ingarden como especial, é o dos objetos que pertencem a um simples ato intencional, ato este formado por um conteúdo e uma estrutura que o caracteriza como puramente intencional. Pertencem ao conteúdo:

a estrutura formal; o total das determinações materiais que qualificam o todo como tal; e o caráter do ser segundo o qual o representamos como “real” ou fictício.

O objeto puramente intencional é decorrente de um ato de consciência. Então ele não é substância, ele é forma, porque a substância está no ato de consciência. As palavras e as frases possuem uma intencionalidade que lhes é cedida pelo ato de consciência intencional. A objetividade puramente intencional é criada por um ato intencional, por um ato de consciência e as palavras e frases (as unidades de significação) são as pontes que ligam o ato de consciência ao objeto criado.

Na mesma medida em que as palavras e frases servem para expressar o objeto, para atingi-lo, elas servem também para limitá-lo, o que lhes dá relativa autonomia. Pode-se dizer, grosso modo, que a objetividade é uma forma ideal que a substância, que está no ato de consciência, encontra para se exprimir. Porém, a mediação possibilitada pelas unidades de significação não consegue dar conta da totalidade tanto da substância do ato quanto do objeto puramente intencional projetado por ele.

Como puramente intencionais, as objetividades projetadas pelas unidades de significação continuam a ser *heterônomas* (idem, p. 143) e dependentes no seu ser, mas esta sua relatividade ontológica remete diretamente para a intencionalidade imanente às unidades de significação e só mediatamente para a dos atos de consciência (idem, p. 147). É por isso que o autor afirma o caráter subjetivo das objetividades pura e originariamente intencionais. Estes objetos não são comunicáveis sem a mediação das palavras e frases, portanto somente o sujeito que realiza o ato intencional é capaz de conhecê-lo na sua totalidade. Ou seja, o objeto pura e originariamente intencional não possui qualquer autonomia em relação ao ato que o criou. Além disso esse ato não é intencionado isoladamente mas em conjunto com outras vivências da consciência, o que o torna ainda mais complexo, se pensarmos em “traduzi-lo” em palavras. Ou seja, temos que o objeto pura e originariamente intencional de um ato de consciência possui muitos elementos no seu conteúdo de sentido e, por isso é capaz de atingir muitos outros momentos da intenção de forma mais plena. Ele pode possuir caráter intuitivo, intencional e emocional de outros elementos da vivência total na qual este ato singular está envolvido - mesmo que estes elementos apareçam “não-tematicamente”, afirma Ingarden usando expressão de Husserl.

Já os objetos puramente intencionais criados pelas palavras, ou correlatos das unidades de significação, graças àquela relativa autonomia, possuem caráter

intersubjetivo: o que significa que “podem ser intencionalmente visados ou apreendidos como identicamente os mesmos por diversos sujeitos conscientes” (idem, p.147).

Embora possuam a vantagem da comunicabilidade, os correlatos intencionais das palavras possuem a desvantagem do afastamento do ato concreto da consciência “na sua vida e plenitude originárias” (idem, p. 147). O que os faz perder qualidades e características e acaba reduzindo-os a um “esquema” (idem, p. 148).

Essas afirmações levam a uma pergunta fundamental em se tratando do texto literário: como compensar todas estas perdas acarretadas pela mediação da palavra?

Na seção sobre o estrato fônico-lingüístico, já vimos que elementos “não significativos” (idem, p. 148) podem suprir as lacunas deixadas pelo conteúdo de sentido das palavras e frases, como o ritmo e o andamento.

2.5. O correlato puramente intencional da frase

Assim como a frase é o correlato do objeto puramente intencional, produzido por um ato de consciência, as relações objetivas que a frase pode suscitar são suas correlatas. Oos correlatos se referem à circunscrição de relações objetivas.

O autor, por não pretender uma teoria geral, elege como exemplos os correlatos de frases afirmativas. Ingarden enfatiza a necessidade de se ter em mente que entre o “comportamento das coisas objetivamente existentes e a frase correspondente não há nenhuma relação intrínseca essencial e muito menos ontológica” (idem, p.149). O autor diz isto justamente para nos lembrar de que as naturezas da frase e dos objetos realmente existentes são diferentes. A frase é conseqüente de um ato intencional de consciência. Portanto, a relação objetiva decorrente de seu conteúdo de sentido “pertence-lhe” por essência como correlato, mas é ao mesmo tempo um todo isolado e concluído (idem, p.149).

Se as qualidades ou o “comportamento das coisas” fazem parte, são intrínsecos aos objetos existentes, a frase afirmativa se constitui como um “juízo” (as leis científicas, por exemplo), isto é, apenas “descobre” este comportamento. Já no caso de o conteúdo de sentido de uma frase (literária, por exemplo) coincidir com o comportamento de objetos existentes, isso deve ser atribuído a um mero acaso, devido às diferenças de natureza de ambos.

A operação construtora de frases é um modo de “abrir” um objeto (idem, p.157), em que a relação objetiva é, portanto, uma síntese entre momentos opostos do mesmo

objeto. É na superação da oposição, é nesta *dialética* que reside a essência da relação objetiva. O instrumento que possibilita esta síntese é a intencionalidade da frase. Através desta síntese, o que era característica, propriedade, qualidade, “torna-se ‘próprio’ do objeto, é incluído na sua região ontológica” existencial (idem, p.159). A superação implica em que o objeto pareça de modo potencial-atual: “todas as qualidades são implícita e potencialmente co-visadas” (idem, p.160).

Segundo Ingarden, a frase nominal dá acesso à região ontológica do objeto. Já a frase que narra ação mostra o objeto não portador de qualidades, mas de uma atividade, o que também permite um determinado acesso ao objeto que vai além da “zona do seu próprio ser” (idem, p.162); o objeto aqui também se abre. Concluindo, a frase nominal descreve uma relação de portador de qualidade, enquanto que a frase narrativa permite um desenvolvimento nominal-verbal de um portador de atividade.

2.6. Conexões de frases

As frases podem ter uma sequência desconexa, mas isto, segundo o autor, se constitui como uma “anomalia” (idem, p.166). Ao ler um texto, a nossa atenção se volta para a apreensão do todo, da idéia geral, que a leitura das frases singulares vai compor. Daí surge a questão: o que vem primeiro? As frases singulares ou a idéia do todo? São as frases singulares sem dúvida que constituem o todo. Mas na operação de construção do texto, qual elemento influencia o outro?

A concepção, segundo Ingarden, tem a primazia. É o ponto de partida para o texto, para a formulação de qualquer discurso. É claro que a concepção determina a operação construtora de frases. Ela é o impulso básico. No entanto, se considerarmos os desvios que o processo de escrita irá imprimir no todo, que a formulação das frases irá modificar de algum modo a idéia original da totalidade, podemos mudar o ponto de vista. No texto “concluído”, as frases singulares é que se transformam no ponto de partida para a construção da totalidade: “Neste caso, a obra toda é a realidade dependente que resulta do conteúdo total de sentido e da ordenação de frases singulares” (idem, p.169).

Não esqueçamos que estas frases singulares se encontram num contexto e, para a sua compreensão, é necessário não nos prendermos ao seu sentido como frase isolada, mas que a nossa atenção relacione o seu sentido original com as modificações geradas

pelos conteúdos das outras frases que a circundam. Para isso é necessário que haja uma ligação entre elas.

Com a conexão de frases, elas ficam vulneráveis a transformações análogas às da palavra quando inserida na frase, ou seja, ocorre “transcendência de um elemento de significação para além do conteúdo de sentido da própria frase” (idem, p. 170).

Mas a conexão de frase, diz o autor, não se reduz a esta transcendência; esta se constitui apenas como um passo do processo, como a condição mínima necessária para que a conexão ocorra. Por isso ainda é preciso que se consiga “vincular um elemento significativo de uma frase com o conteúdo de sentido (ou com um elemento semântico) da outra, quando, em consequência disto, os correlatos puramente intencionais correspondentes se interpenetram numa união realizada” (idem, p.171). Ou seja, a conexão de frase seria uma “vinculação” entre os conteúdos de sentido de duas frases.

O que se destaca aqui é que, apesar de ambas realizarem determinada concatenação, e das modificações que esta articulação acarreta, elas mantêm relativa autonomia, continuam a ser duas frases diferentes, cada qual com sua relação objetiva própria.

A ordem de sequência também influencia o estabelecimento de uma conexão, pois pode modificar o fator de direção intencional de ambas as frases, fazendo-os coincidir ou não. Porém, Ingarden afirma que “pode haver frases conexas independentemente da ordem de sua sequência” (idem, p.174), já que a relação lógica entre as frases também é fator determinante de conexão (a relação pergunta-resposta, p. ex.).

O autor conclui que a conexão de frase funda uma totalidade nova, que não pode ser considerada como simples soma ou aglomeração de frases isoladas. Este todo pode ser uma “narração”, uma “teoria”, etc. Ele reconhece que não tem uma definição satisfatória para este tipo mais complexo de totalidade, mas lista alguns aspectos que a caracterizam. Um deles é a “estrutura de composição” própria que difere da qualidade das frases isoladas, muito embora esteja vinculada, dependente do conteúdo de sentido dessas frases singulares (isoladas) e da sua ordem de sequência. O importante é:

o fato de se efetuarem tais conexões entre as relações objetivas enquanto correlatos de frases conexas e de estas conexões ontológicas serem permitidas e na maioria dos casos exigidas pela própria estrutura dos conteúdos dos correlatos das frases (e, em particular das relações objetivas).

Quando há muitas frases que, por conexão se referem a um mesmo objeto (por exemplo na a descrição de um objeto) as relações objetivas correspondentes formam uma “rede” em que o objeto é “apanhado” (idem, p.179).

Esta rede de relações vai-se ampliando à medida que o texto literário vai sendo tecido. O campo de relações objetivas que irá se formar vai se constituir como o universo ontológico do objeto intencional, que pode ser uma paisagem ou a estrutura psicológica de uma personagem. É este campo que vai delimitá-lo. Ou seja, essa rede ou campo de relações ao mesmo tempo delimita e alarga o conteúdo de sentido do objeto. E isso acontece não somente ao objeto referido mas se estende aos outros objetos usados para delimitá-lo:

A extensão do âmbito ontológico de um objeto é diretamente proporcional à multiplicidade total das relações objetivas que lhe são exclusivamente referidas (...) mas estas relações objetivas não se referem só a este objeto mas ainda a outros objetos, de maneira que gradualmente se desenvolve um campo inteiro de relações objetivas em que se apanha uma multiplicidade de objetos, um setor de determinada esfera do Ser. (...) Um determinado objeto ou uma multiplicidade inteira de objetos e seus destinos fazem a sua apresentação numa multiplicidade de relações objetivas concatenadas.

Correlativamente, o objeto apresenta-se no seu modo de ser próprio através das múltiplas relações objetivas. (...) As relações objetivas puramente intencionais desenvolvidas por frases conexas formam entre si uma união: apesar de se religarem mutuamente e de permanecerem muitas vezes em conexões ontológicas estreitas e rigorosas, não deixam de ser, até certo grau delimitadas, *não* se confundem nem se amalgamam *em todos os aspectos*. (...) É precisamente pela concentração temática sobre uma relação objetiva e por necessariamente “deixarmos despercebidas”, as restantes relações objetivas que chegamos à delimitação intencional mencionada (idem, p. 180).

Ora, o que o autor nos quer dizer com estas afirmativas senão que a construção de um objeto, seja ele uma ação, uma personagem, depende de uma seleção de relações objetivas feita através da seleção de léxico e da ordenação da sequência, entre outros elementos? “Quando um objeto só nos é acessível através dos conteúdos de sentido de várias frases conexas ele divide-se, como um raio de luz no prisma, numa multiplicidade discreta de relações objetivas diferentes entre si apesar de concatenadas” (idem, p.181).

Ingarden faz questão de enfatizar a grande diferença entre a apreensão do objeto intencional através das relações objetivas puramente intencionais desenvolvidas por

frases conexas e a “apreensão originária dos comportamentos das coisas objetivamente existentes” (idem, p. 181). A principal é que na apreensão originária, ou percepção, o objeto é isolado para ser apreendido em sua unidade, enquanto que, por relações objetivas, há inúmeras lacunas a serem preenchidas. “O próprio fato de o conteúdo de sentido de uma frase completa e integrada em conexões de frases já fixadas constituir uma unidade de sentido em si imóvel, leva a introduzir uma imobilidade análoga no conteúdo do correlato puramente intencional da frase” (idem, p. 181).

Isto é, temos no texto literário de fazer um corte no objeto, na descrição do seu comportamento, para poder delimitá-lo ou ampliá-lo intencionalmente. Porque para imprimir nele uma direção intencional precisamos selecionar os traços, as características e as relações objetivas relevantes para expressar “aquele” e não “outra” intenção.

Há muitas características que podem não interessar às intenções do autor ou do texto. Então estas são omitidas para que outras se destaquem.

As frases e as relações objetivas derivadas delas cumprem a função de povoar o mundo dos objetos apresentados numa obra literária. “O ser e o modo de ser global dos objetos têm a sua origem imediata ou mediata na intencionalidade derivada dos conteúdos de sentido das frases e são essencialmente determinados por estes” (idem, p. 208). A intencionalidade derivada do conteúdo de sentido das frases determina e origina de modo mediato e imediato o ser e o modo de ser global dos objetos apresentados. De maneira imediata o que é intencionalmente projetado pelo sentido da frase é a relação objetiva desenvolvida (idem, p. 208).

A passagem das objetividades a correlatos puramente intencionais se dá através do desenvolvimento de relações objetivas possíveis graças ao conteúdo de sentido das frases. A grande questão é saber como se processa esta transformação dos objetos (objetos reais, coisas, personagens, destinos) em correlatos puramente intencionais.

Então, finalmente, temos que na literatura os objetos são constituídos intencionalmente, onde relações objetivas + conteúdos de sentido das frases = objetos na obra (correlatos). Objetos e relações objetivas são interdependentes e interagem. Se um existe, o outro também. Depende das relações objetivas do papel que desempenham, e “dos conteúdos de sentido das frases, que os objetos cheguem a constituir-se na obra, quais as suas qualidades e destinos. Precisamente nisto se revela que o estrato das frases exerce o que o autor considera a “função central” (idem, p. 211) na obra literária, que é apresentar os objetos.

Vemos aqui que a palavra-chave para o entendimento da construção dos objetos no texto literário, segundo Ingarden, é *conexão*.

2.7. As relações objetivas

Ingarden divide as afirmações em três grupos, segundo as suas relações objetivas:

- 1) As relações do *modo de ser*;
- 2) As relações do *modo de parecer*;
- 3) As relações do *acontecer*.

O primeiro também aparenta ser subjetivo, pode ser apenas um “modo de parecer” para determinado sujeito que afirma (em literatura, um narrador, p. ex.).

As frases que desenvolvem o “modo de parecer” do objeto, dependendo de seu emprego, podem também tratar do modo de ser deste objeto, que através do modo de parecer se mostra. “Assim como no uso especial de muitas frases de modo de ser se pode lançar um olhar de soslaio para os ‘modos de parecer’ também aqui há, inversamente, um olhar de soslaio para o ‘modo de ser próprio do objeto’” (idem, p. 214). Há diferentes conceitos de apresentação. O sentido mais geral é o de “revelar”, de dar a conhecer o objeto, função exercida pelas relações do modo de ser.

O modo de parecer, ao contrário do modo de ser, depende de um sujeito consciente que o apreenda e o conserve na atualidade” (idem, p. 215). “A esta função apresentativa geral dever opor-se uma outra especial (...) algo diferente do mero tomar conhecimento de algo. O modo especial da função apresentativa reside, neste caso, em pôr diante de um *possível sujeito a existência fenomenal* do respectivo objeto (ou um de seus traços), a apresentação em sentido geral está na base da exposição (‘posição à vista’)” (idem, p.215).

As relações do acontecer geralmente têm maior capacidade de expor os objetos do acontecimento do que as relações do modo de ser (fenomenais): “pelas relações do acontecer podem ser apresentados e expostos não só objetos (coisas, pessoas) que participam no respectivo acontecimento mas também outras relações objetivas que nesse acontecimento advêm aos objetos. As relações de acontecer são, neste caso, como elos de ligação entre as relações do modo de ser existentes nas esferas ontológicas dos objetos individuais e contribuem (...) para a apresentação e para a exposição de setores internos de um mundo objetivo” (idem, p.216).

O autor lista ainda outras maneiras de se construir um objeto na obra literária:

1) O modo de apresentação por relações objetivas depende das relações selecionadas pelo conteúdo das frases utilizadas pelo autor. Dentro destes modos cabem vários tipos. Em uma obra, por exemplo, podem predominar as relações objetivas do modo de parecer. Isso pode se dar pela ênfase em *qualidades sensíveis* através de relações objetivas que revelem qualidades visuais, momentos tonais (sonoros) ou tácteis, os que mais se sobressaem.

2) É um modo de apresentação indireto, em que a projeção de certas relações objetivas são pensadas por apenas desempenhar a função do “desenvolvimento mediato de outras relações objetivas” (idem, p.221). Um exemplo são as obras recheadas de metáforas, alegorias, de caráter mais figurativo.

3) Outro modo de apresentação depende da qualidade do material de significação que constitui as frases: se são abstratas, se são concretas as palavras usadas para construir um pensamento. Isso vai ser determinante não só quanto ao tipo de frase construída, como pode atualizar ou potencializar o significado daquilo que deseja dizer.

4) O modo de apresentação pode ser modificado (se diferenciar) a partir dos *diferentes modos e tipos de conexão* entre as relações objetivas projetadas pelas frases.

5) O modo de apresentação varia de acordo com o *tipo de narrador* escolhido pelo autor.

Geralmente usamos o conteúdo de sentido das frases apenas para “fixarmos a nossa atenção temática na relação objetiva ou no objeto a que a frase se refere” (idem, p.232). Isso significa que o conteúdo de sentido serve de ponte para a nossa compreensão da matéria da obra, do assunto que ela trata.

Porém Ingarden afirma que este conteúdo não desaparece da nossa consciência logo depois de cumprida esta sua função mais imediata. Ele se mantém e se reflete no correlato intencional “por mais periférico e não-temático que seja. É precisamente característico do que aparece não-tematicamente modificar em vários aspectos o que tematicamente aparece” (idem, p. 232).

O estrato das unidades de sentido é fundamental para a literatura porque é o elo racional pelo qual somos obrigados a passar para compreendê-la. Ao contrário de outras artes, como a música e a pintura, a travessia racional em literatura é “indispensável” (idem, p. 233). E isso é verdadeiro tanto para chegarmos aos outros estratos da obra, quanto para “mergulharmos na atmosfera irracional” (idem, p. 233).

O grau de racionalidade varia de obra para obra.

2.8. O mundo dos objetos

As objetividades são, segundo Ingarden, a única parte da obra que podemos apreender tematicamente. O autor critica a análise temática que é a mais comum em literatura e enfatiza que, mesmo nesses estudos, a “captação científica” do estrato das objetividades deixa a desejar quanto à delimitação da natureza de seus elementos e suas particularidades estruturais.

Por objeto apresentado devemos entender “tudo” o que é projetado: coisas, pessoas, estados, atos, fatos, etc. “Ao mesmo tempo, porém, o estrato apresentado pode conter também diversas coisas não nominalmente projetadas, como, em especial, o intencionado puramente verbal (idem, p. 241).

Este equívoco deve-se, para o autor, à atitude assumida pelo leitor de transferir, quase que automaticamente, as estruturas e propriedades reais para a sua representação que são os objetos puramente intencionais apresentados na obra. Esta postura do leitor ofusca (despreza) a especificidade dos objetos puramente intencionais e a solução para descobri-la - que é assumir uma atitude que objetive captar o que é dado “não-tematicamente” (idem, p.239) - já existe na comunicação vulgar com obras literárias e influencia em sua apresentação estética.

É necessário não esquecer, na análise literária, de que a nossa matéria-prima são os objetos pura e derivadamente intencionais projetados pelas palavras e frases (unidades de significação). São, portanto, a mediação da mediação:

Atô intencional -) objeto intencional -) palavras, frases (unidades de sentido) -)
objeto pura e derivadamente intencional projetado

Os objetos apresentados, como já dissemos, apresentam-se em múltiplas conexões e relações objetivas como numa “rede”. O objeto é construído ao longo do texto por uma rede de relações. Assim, constituem sempre um *setor* de um *mundo* não definido nos seus pormenores (idem, p. 240), mas determinado no que respeita ao seu modo de ser, setor esse que nunca fica rigorosamente delineado nos seus limites.

Os objetos apresentados no texto literário, ao contrário dos reais, possuem pontos de indeterminação. Ele é “projetado como individual” apenas. Como os nomes que usamos são universais, eles não preenchem as “determinações individuais dos respectivos objetos apresentados” (idem, p. 273). O que significa que a obra literária

possui lacunas, em parte decorrentes da limitação física da obra, como o seu número de frases ou páginas ou da limitação de tempo para a sua confecção; bem como limitações decorrentes das opções determinadas pela intenção do autor. Cabe ao leitor a tarefa de preencher essas lacunas, de exercitar a sua imaginação e enriquecer o conteúdo de significação da obra.

2.9. A composição

Toda obra literária possui princípio e fim. Partindo desta premissa, Ingarden retoma a idéia da obra literária como algo temporalmente extenso, ou algo que possui momentos que sucedem uns aos outros. Contudo, contrapõe que “a obra existe em todas as suas partes simultaneamente”, para concluir que ela não é uma “formação que se distenda temporalmente” (idem, p. 336), e que antes e depois em literatura não devem ser entendidos em sentido temporal mas como uma ordenação da sequência. Esta, por sua vez, consiste num “sistema ordenado de posições de fases em que uma fase se funda em fases correspondentes de todos os estratos conexos da obra e assim alcança determinadas qualificações precisamente por se encontrar nesta e não em outra posição” (idem, p. 339).

A inversão da sequência destrói o sentido da obra porque destrói aquela rede de relações entre as frases e relações objetivas que constituíam os seus objetos, destituindo-a de unidade. Pode-se dizer que “trata-se portanto, de uma ordenação da fundamentação e não da ordenação do surgir e do desaparecer no tempo” (idem, p.342).

3. A teoria literária e o problema de separar o inseparável

Embora seja sempre associado ao Formalismo, Ingarden faz um trabalho descritivo, que tenta delimitar a obra literária. Ao contrário de muitas acusações, o autor não hesita em afirmar a revelação de qualidades metafísicas como um valor estético que só enriquece a obra. Embora não se constitua como um estrato, a “função mais importante que as situações objetivas apresentadas podem desempenhar” (idem, p.321) é de revelar determinadas qualidades metafísicas.

Não esqueçamos, porém, de que a função de revelar qualidades metafísicas é secundária porque “o propriamente artístico reside no *modo* (grifo do autor) desta revelação na obra de arte literária” (idem, p. 321).

Assim a sua revelação não depende somente da situação objetiva, porque estas vivemos todos os dias mas, principalmente, do *modo* como são apresentadas essas objetividades - “tanto a qualidade metafísica que se revela como o modo da sua revelação na concretização de uma obra de arte literária constituem um valor estético” (idem, p.326).

O trabalho de Roman Ingarden ao procurar descrever a ontologia da obra literária acabou abrindo espaço para o passo seguinte: a abordagem de questões relativas ao valor literário. Mas para isso ainda havia o obstáculo de se estabelecer critérios próprios que respeitassem a natureza não só do objeto mas do tipo de estudo a se fazer.

Uma vez delimitado o modo de ser da obra literária, é necessário um instrumental teórico próprio que seja capaz de abordar as suas questões específicas.

O movimento de imitação, e conseqüente dependência, sobre o qual falamos no início deste capítulo estendeu-se aos estudos literários. Foi contra a transferência de métodos de outras áreas do conhecimento para o estudo da literatura que Warren e Wellek voltaram seus esforços teóricos. Conscientes de que todo estudo sistemático partilha métodos como a indução, dedução ou a síntese, eles buscaram ferramentas específicas.

Adotando uma postura bastante sensata, os autores partem da natureza estética do objeto literário para traçar as bases de sua teoria: “nenhuma lei geral pode ser assumida para a prossecução da finalidade do estudo da literatura” (WARREN e WELLEK, 1971, p. 21). Neste caso, quanto mais geral a lei, mais vazia e abstrata ela se tornará e mais difícil será a compreensão do objeto da obra de arte. Os autores, porém, atentam para que não sejamos radicais quanto à individualidade. A obra literária deve ser uma mistura do geral e do individual que lhe daria personalidade própria, porque a originalidade total ou a individualidade total, reforçam, a tornaria incompreensível.

Para eles, a obra de arte literária é uma “organização altamente complexa, de caráter estratificado, com múltiplos significados e relações” (idem, p.34). Levando-se em conta este conceito e aceitando-se que a obra de arte é uma fusão, uma mistura, é que os autores condenam, mantendo-se coerentes, qualquer análise do tipo forma-conteúdo e

propõem um ideal de estudo que considere o modo de ser da obra e seu sistema de estratos.

Mais uma vez nos deparamos com a complexidade da literatura. Ela pode conter inúmeras funções. O número de funções é relativo e depende muito da intenção do autor, cada obra terá a sua função específica que deve ser respeitada, sem regras gerais. Ou como Warren e Wellek afirmam: “a sua função principal é a da fidelidade à sua própria natureza” (idem, p. 46).

Os métodos mais comumente usados para os estudo da literatura são os que partem de causas externas, como os que relacionam literatura a outras áreas do conhecimento seguindo o modelo: literatura e psicologia, literatura e sociologia, etc. Apesar de sua limitações, os estudos extrínsecos da literatura, se dão o direito de explicá-la e justificá-la. O que, para nossos autores, a partir de uma explicação causal acaba por reduzir a literatura a uma “falácia das origens” (idem, p.89).

Este tipo de abordagem pode ser útil para esclarecer diversos elementos que influenciaram o processo de criação, ou podem dar a idéia de como se desenvolveu a obra de certo autor, ou ainda dar suporte em relação à sua autenticidade. O que não é possível, nem sensato, é o fato de se explicar uma obra através de áreas do conhecimento que não lhe são específicas. Problemas de descrição, análise e valoração do texto literário devem ser resolvidos à luz de uma teoria que respeite a sua natureza, ou seja, uma teoria da literatura. Avaliar com precisão até onde vai uma relação de causa e efeito entre literatura e outros fatores é praticamente impossível.

A teoria de Wellek e Warren, ao procurar o seu próprio caminho, se liberta da dependência de outras áreas, embora os autores não deixem de reconhecer que instrumentos de natureza diferente possam vir a contribuir em termos de interpretação. Esta relativização demonstra que a construção de uma teoria específica não significa a substituição de um dogma por outro, mas um amadurecimento e a possibilidade de se aprofundar o estudo.

É justamente para compor e analisar esta caracterização de cada obra que os autores proclamam a necessidade de uma teoria da literatura, um estudo sério, sistemático, uma investigação literária.

Levando-se em conta que está em jogo o conhecimento de algo que deve ser partilhado, este estudo não pode ser fundamentado tão somente em impressões pessoais. Nem por isso, porém, advertem os autores, devemos deixar de dar importância ao

prazer, ao valor de uma compreensão individual ou à formação de uma cultura individual.

A afirmação de que a linguagem é o material específico da literatura, por parte de Ingarden, assim como de Wellek e Warren, chamou muito mais a atenção de alguns estudiosos do que as tantas outras afirmações que perpassam as suas obras. O lugar privilegiado da linguagem acabou por render-lhes muitas críticas e interpretações parciais - de que ao privilegiarem a forma estariam se esquecendo do significado da obra ou de sua unidade. Tanto Ingarden, quanto Wellek e Warren destacam a importância de valores que transcendam o especificamente literário.

Ingarden, embora não as considere uma parte constituinte da obra literária, nos fala de qualidades metafísicas que os objetos apresentados na obra têm por função revelar. Wellek e Warren se posicionam contra a “redução” da obra literária a uma afirmação doutrinal porque isto pode prejudicar a unidade da obra: “desintegra-lhe a estrutura e impõe-lhe critérios valorativos a ela estranhos” (idem, p.141). Porém, não deixam de considerar que a literatura de conter valores que transcendam os especificamente literários, servindo também como documento útil, seja para a história das idéias e da filosofia, como para outras áreas, como afirmam no capítulo sobre literatura e idéias.

O formalismo reducionista que descontextualiza uma obra literária, é impensável nos tempos de hoje. E mesmo os teóricos deste tipo deram alguma contribuição para o estudo literário. Um estudo crítico lúcido sobre o formalismo é *Formalismo e tradição moderna* de José Guilherme Merquior, seguindo uma linha de raciocínio pouco ortodoxa, que reconhece a contribuição dos mais dogmáticos teóricos, quanto rigorosa na crítica a cada um deles.

Segundo Merquior, é necessário relacionar a descrição do signo poético com a dimensão do *valor*. O que leva o autor à diferenciação entre signo poético e signo linguístico baseado no compromisso com uma qualidade de natureza axiológica própria do primeiro e ausente do segundo.

O autor admite até que o “impulso de hierarquização valorativa” surge naturalmente no confronto de textos poéticos. Mas que qualidade confere a um texto literário mais valor do que a outro? Da análise das diferentes concepções de vários autores sobre o assunto, o autor conclui que a “grandeza estética se nutre da absorção de valores heterogêneos” (MERQUIOR, 1974, p. 111). Para tanto, apela ao “conotativo

do ângulo sociocultural, pesquisando a aura evocatória das palavras nas diversas camadas sociais e nos diversos períodos da história da cultura” (idem, p. 112).

Voltando àquele aspecto da conotação sociocultural sugerida pelas palavras, a síntese de Merquior não deve ser deixada de lado: para ele, a “mensagem poética” é um “jogo de sinais capaz de transformar-se num conjunto de sintomas, ou seja, de indicações históricas e transistóricas sobre a condição humana” (idem, p.113). Merquior usa a dialética sinal/sintoma para basear a sua semiologia da literatura sob o argumento de que esta seja a única maneira de salvar o formalismo da supremacia da metalinguagem. O autor condena “a crítica formal-estruturalista dos Jakobson e Todorov por sustentar a falácia da metalinguagem” (idem, p.140). A preocupação do autor se refere à supervalorização que a escola formalista deu à dimensão metalingüística da literatura. Esta supervalorização se traduziu no equívoco de confundir forma e conteúdo - muito embora reconheçamos a unidade e só aceitemos a sua dissolubilidade para fins didáticos.

Os formalistas se fixaram de tal forma no aspecto material da literatura que acabaram considerando a linguagem um fim em si mesmo; mais do que sua matéria-prima, como o seu verdadeiro e único objeto. “Na literatura, a língua não é o plano do conteúdo e sim o da expressão; não é significado, e sim significante. O significado, na literatura, está do lado da sociedade e da cultura” (idem, p.113). Merquior afirma, em referência a Hjelmslev: “o telos do logos poético não é a focalização da linguagem (o discurso poético não é metalinguagem) é a mimese” (idem, p.128).

Segundo Merquior, foi a partir da rejeição a métodos reducionistas como o formalismo que a crítica contemporânea passou a se concentrar na obra, ao invés de fazê-lo sobre as interpretações “*ab extra*” (idem, p.113).

O *new criticism* de Wellek e Warren é o melhor exemplo disso, uma vez que *Teoria da Literatura* dedica a maior parte de seus capítulos a convencer o leitor de que a literatura necessita de instrumentos de análise próprios que prescindam de conceitos extra-literários como os tirados da psicologia, da sociologia ou da história.

Do mesmo modo, Merquior é duro na crítica ao *new criticism* e ao formalismo russo por erro oposto: “salvando o texto esqueceram-se do contexto social” (idem, p.114).

A introdução da análise formal em história da arte teve, particularmente, um mérito enorme, o de ter instituído o senso da necessidade de dar à palavra a função estética de dialogar com as obras em sua própria língua, antes de tentar qualquer tradução de seu significado” (idem, p.216)

Entre os autores usados como exemplo por Merquior está Geoffrey Leech: literatura como “microlinguagem”. Trata-se o texto como dialetização, idéia que se origina de um conceito estranho ao da doutrina do círculo de Praga: o conceito de contexto situacional de B. Malinovsky, que teve discípulos na lingüística como J. R. Firth e seu principal discípulo M. A. K. Halliday, que, segundo Merquior deram cidadania lingüística ao conceito.

Merquior considera o conceito de dialetização como uma superação da ingenuidade sócio-cultural formalista, porque traduz uma preocupação extratextual, ou cultural como quer o autor, ou ainda como contexto situacional de Firth. Portanto, Merquior alerta para a importância dos dois aspectos da análise literária: o intratextual e o cultural (idem, p. 222).

Juntamente com Leech, aparece Roberto Schwarz como exemplo de estudioso capaz de tratar o objeto literário de maneira mais completa. O autor, que ajudou a desvendar alguns segredos do universo machadiano, não hesitou em se utilizar de instrumentos e de sua experiência em outra área como auxiliares para sua reflexão teórica (SCHWARZ, 1981 e 1990).

Se as idéias dos autores aqui apresentados não terminaram numa síntese polifônica, a descoberta de que dentro dos limites de uma área do conhecimento possa haver tamanhas divergências, seja quanto a método ou quanto a valor, ao menos prova que os limites impostos pela natureza de um objeto de estudo - seja o homem, a obra literária ou a teoria da literatura - mais do que restringir, potencializaram a sua capacidade de reflexão.

Consideramos, enfim, que é na transição de um momento de imitação, como primeiro passo para a construção da identidade, para um segundo momento de demarcação de limites que traçam o espaço reservado a um novo ente - seja o homem como sujeito, a obra literária como objeto idêntico a si mesm, ou uma teoria voltada exclusivamente para a literatura. Este movimento de emancipação, de conquista de identidade e autonomia é a intersecção que acreditamos unir Kant, Roman Ingarden, Wellek e Warren e o narrador dos contos maduros de Machado de Assis.

CAPÍTULO 2

MATÉRIA PRIMA E COMPOSIÇÃO

Se, por um lado, a descrição ingardiana da ontologia da obra literária tem como mérito ter sido o ponto de partida para o nascimento de uma teoria da literatura, pelas mãos de Wellek e Warren, por outro os elementos que lista como formadores do mundo dos objetos contidos na obra ficam no esboço.

Para completar as trilhas apontadas por Ingarden buscamos instrumental teórico em autores que partem de uma concepção semelhante de análise no que se refere ao respeito pela unidade da obra. Obedecendo ao conselho do teórico polonês, Geoffrey Leech, Michael Short e Gérard Genette partem do texto para formular suas teorias. Eles buscam descrever, delimitar e compreender a linguagem para entender melhor a experiência estética a fim de que ela cumpra o seu destino: provocar o diálogo entre todos os apaixonados por literatura.

O nosso modelo de análise parte da combinação de conceitos-chave de Roman Ingarden de corte transversal e corte longitudinal que podem ser feitos na obra literária. Dividimos nosso trabalho de análise em duas partes: uma referentes à natureza do material lingüístico utilizado (natureza do léxico, estrutura de frase, figuras), que chamaremos de *matéria-prima*; e outra referente aos elementos que organizam este material (tempo, foco narrativo, narrador), que chamaremos *composição*.

A primeira parte consiste em apurar a natureza da matéria-prima. Para isso utilizaremos conceitos mais gerais de Ingarden como o de relações objetivas e considerações sobre os fenômenos fônico-lingüísticos como pano de fundo para a discussão dos dados. Para efetuar o levantamento destes dados partimos do método de

análise estilística de Short e Leech, uma vez que preenche as lacunas de que Ingarden fala a respeito da verificação dos elementos indicativos de valores e não-valores.

Para a segunda parte da análise, que trata da composição, ou da ordem em que seus componentes são dispostos na obra, Gérard Genette possui um instrumental teórico mais adequado e profundo. Continua, pois, o diálogo com os conceitos básicos ingardianos, mas a busca de dados é direcionada pela teoria genettiana.

1. Estilística - Entre a Lingüística e a Estética.

Ingarden afirma que na leitura a linguagem tem a primazia sobre a idéia da obra (INGARDEN, 1965, p.169). Da mesma forma, Leech descreve a direção da decodificação do texto a partir do nível grafológico. Como os estudos desses autores partem do ponto de vista do leitor, isso justifica a colocação do ponto de partida na observação da linguagem. Porém, a análise estilística de Leech e Short se baseia num movimento cíclico que não impõe um ponto de partida fixo, ela pode começar tanto da descrição do material lingüístico, quanto da interpretação literária. A relação entre lingüística e literatura que sua teoria pretende atingir fica mais clara através da referência que fazem os autores ao *philological circle* ou *circle of understanding* de Leo Spitzer:

Spitzer argued that the taste of linguistic-literary explanation proceeded by the movement to and from linguistic details to the literary centre of a work or a writer's art. there is a cyclic motion whereby linguistic observation stimulates or modifies literary insight, and whereby literary insight in its turn stimulates further linguistic observation (LEECH and SHORT, 1990, p.13).

O exame da linguagem no texto literário pode, então ser um meio de entender melhor a obra literária (idem, p. 1). Para isso é necessário definir conceitos como estilo, estilística e qual o tipo de abordagem a ser utilizada.

Analizando vários conceitos de estilo, partindo do mais amplo de “escolha lingüística”, os autores procuraram um em que fosse possível distinguir entre *o que* o autor escolhe falar e *como* ele escolhe falar. O que significa que a função literária da linguagem deve ser direcionada a valores estilísticos associados a variantes estilísticas, ou

formas de linguagem equivalentes em termos da realidade referencial que descrevem (idem, p.39).

Se estilo é antes de tudo um padrão de escolhas, e transparece em preferências repetidas no texto, é necessário um meio de medir estas preferências. Esta necessidade, por sua vez, remete à estatística, afirma Leech:

Aesthetic terms used in the discussion of style (exuberant, vigorous, plain) are not directly referable to any observable linguistic features of texts (...) the more a critic wishes to substantiate what he says about style, the more he will need to point to the linguistic evidence of texts; and linguistic evidence, to be firm, must be couched in terms of numerical frequency (LEECH and SHORT, 1990, p. 46).

No entanto, a quantificação envolve uma série de problemas. O primeiro se refere à natureza estética do objeto literário. O caráter objetivo da estatística pode levar o pesquisador a buscar dados completos da obra, a buscar um padrão da língua como referência de comparação do que segue a norma lingüística e do que pode configurar um desvio. Este tipo de esforço, segundo os autores, não apresenta resultados. Primeiro, porque é impossível mapear todos os recursos lingüísticos utilizados numa obra, e depois porque, como já vimos em Ingarden, nem tudo o que aparece na obra é importante. Também não se pode limitar a observação a uma só característica, deve-se relacioná-la a outras contra um pano de fundo de tendências de preferências repetidas no texto e medir a sua frequência. Para isso, contudo, é necessário estabelecer um critério de seleção para as amostras a serem comparadas. No nosso caso, por exemplo, adotamos um critério temático para escolher o texto, e dentro dele optamos por passagens que tratam da apresentação das personagens.

A objetividade, que teoricamente a quantificação pode nos dar, é relativizada pelo caráter subjetivo do objeto literário, o que acaba conferindo à estatística o estatuto de mero instrumento subordinado às necessidades ditadas pela análise literária. A consequência disso é que, para os fins estilísticos, temos que utilizar normas gerais e relativas.

Se o estilo deve ser medido em termos de desvios e o uso dos dados numéricos deve ser adaptado às necessidades literárias, para a estilística mais importante do que a

frequência de preferência por certo recurso linguístico é a determinação do lugar que ocupa no texto (idem, p. 47). Algumas observações sobre os levantamentos estatísticos devem ser consideradas:

Stylistics often uses not categories of the language as such, but special stylistics categories, derived, by abstraction and combination, from more basic linguistic categories. It seems, then, that the list of linguistic features is indefinitely large, if we want a quantitative description of a text to have a fine enough mesh to catch the linguistic details which contribute to reader's feeling for differences of style. The quest for a completely objective measurement of style must be abandoned on this score, as well as on the determining frequencies for the language as a whole (idem, p. 46-47).

Então, a principal função da estilística quantitativa é a de confirmar ou negar as intuições ou *insights* do pesquisador e levá-lo a novos *insights* complementares (idem, p.47).

A partir destes princípios básicos, entre outros que não nos interessa discutir aqui, Leech compõe uma lista de categorias a serem observadas e “medidas” para os fins da análise estilística. Em nosso trabalho optamos por procurar padrões de frequência e observar somente as categorias que nos pareceram literariamente relevantes. O modelo de análise de Leech não é seguido à risca. Utilizamos suas orientações gerais quanto ao caráter instrumental do levantamento dos dados lingüísticos e da necessidade de prestar atenção aos *insights*, e à afirmação de que o que foge do padrão também pode ser significativo. Das categorias listadas por ele - lexicais, gramaticais, figuras de linguagem, contexto e coesão - escolhemos falar das que nos pareceram mais significativas (idem, p.75-82).

Ingarden aponta cinco modos de construir os objetos na obra literária:

- 1) por tipo de relação objetiva predominante (do ser, parecer, acontecer);
- 2) por linguagem figurada;
- 3) pela natureza concreta ou abstrata das palavras usadas no texto;
- 4) pelas conexões de frase;
- 5) pelo tipo de narrador.

Os três primeiros tipos podem ser analisados pelo método de Leech, uma vez que a apuração estatística pode ser útil. Os dois últimos são melhor desenvolvidos por Genette, por isso só trataremos deles mais adiante.

A partir da lista de Leech, escolhemos amostras específicas para colher os dados numéricos relativos ao léxico (palavras concretas e abstratas, adjetivos, verbos). No item de categorias gramaticais optamos por fazer o levantamento estatístico da razão entre total de palavras e o número de palavras diferentes. A média de extensão de oração e parágrafo (em número de palavras) também nos foi útil para tentar calcular a sua complexidade. A idéia de procurar “medir” a complexidade de orações e parágrafos, partiu da analogia com a forma de medir que Leech usa para as palavras (idem, p.80). Para efetuar o levantamento de alguns dados (que constam em tabela anexa), nos utilizamos do *software* Wordlist.

O levantamento dos verbos por amostragem colaborou para a definição do tipo de relação objetiva predominante. Já as figuras não foram analisadas a partir de amostras, mas do texto inteiro.

2. O Discurso do Discurso

Para se falar sobre *O Discurso da Narrativa*, de Gérard Genette, antes de mais nada é necessário esclarecer os três conceitos básicos que orientam sua obra.

A *história* é o significado ou o conteúdo narrativo, na teoria genettiana também chamada de *diegese*, termo oriundo da teoria da narrativa cinematográfica (GENETTE, s/d, p.25). A *narrativa* é o significante, o enunciado, discurso ou texto narrativo em si. E a *narração* é o ato produtor da narrativa “e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia no qual toma lugar” (idem, p. 25).

Análise do discurso narrativo para Genette é “o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, entre história e narração. (...) Enquanto narrativa, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere” (idem, p. 27).

Todas estas relações são apreciadas pelo autor a partir da divisão de três grandes categorias: *tempo*, *modo e voz*. Estas categorias incluem aqueles dois itens citados por Ingarden, de que falamos anteriormente neste mesmo capítulo. A abordagem que fazem daqueles tópicos vai muito além da conexão de frase em si, e desenvolve uma complexa tipologia do narrador. Este é um dos motivos da nossa opção por separar a análise em duas partes, uma que é mais descritiva e outra que parte das relações mais complexas entre os elementos lingüísticos.

Poder-se-ia optar pelo estudo das conexões através da pesquisa das conjunções mais usadas ou da classificação das orações, mas, como o corte que trata da composição nos parece ser aquele que nos obriga a nos voltarmos constantemente para a unidade de sentido do texto, nos pareceu que esta ordenação deveria ser tratada a partir do ponto de vista literário. Como Spitzer não coloca ponto de entrada ou de saída no seu círculo, acreditamos que os caminhos por nós escolhidos sejam paralelos.

Entre os elementos fundamentais da teoria genettiana, e principalmente na categoria relativa ao tempo está o verbo. Ingarden já considerava a função de apresentação temporal própria dos verbos, a sua necessidade de complemento da sua significação, ao contrário das expressões nominais que podem ser autônomas (INGARDEN, 1965, p.100), e ainda sua característica de sempre pertencer a uma unidade superior de sentido - frase.

No sentido oposto, por partir da narrativa para o verbo, Genette afirma: “Toda a narrativa (mesmo textos complexos como *À la Recherche du temps perdu*) é uma produção lingüística que assume relação de um ou vários acontecimentos (...) a expansão de um verbo” (GENETTE, s/d, p. 29). Como Ingarden confere à frase o estatuto de primeira unidade autônoma da língua, Genette a classifica como forma mínima de narrativa. É justamente das categorias gramaticais relativas ao verbo, ordem, duração e frequência, que o autor retira o nome das três classes que tratam dos problemas da análise do discurso narrativo: tempo, modo e voz.

2.1. Tempo

O *tempo* trata das relações temporais entre narrativa e diegese, e é dividido em ordem, duração e frequência.

A *ordem* estabelece as relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa. Diz respeito às relações de anterioridade e posterioridade (que Ingarden já mencionara) na narrativa. Outro conceito importante deste item é o de *grau zero*, que constitui o ponto de referência em matéria de ordem, e que é a coincidência teórica entre sucessão diegética e sucessão narrativa (idem, p.86) Este item é importante porque, nas diferenças de ponto de partida entre a narrativa e história, podem se revelar outros significados, e não só os de caráter temporal.

Há também as formas de discordância entre as duas ordens temporais, ou anacronias, que podem ser: *prolepse*, que conta um acontecimento ulterior; ou *analepse*, que evoca um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está (idem, p. 38).

A *duração* estabelece as relações entre a duração variável dos acontecimentos da história e a pseudo-duração (extensão ou tamanho do texto) da sua relação na narrativa, que se traduz em relações de *velocidade*:

Entende-se por velocidade a relação entre uma medida temporal e uma medida espacial: a velocidade da narrativa pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medido em linhas e páginas. A narrativa isócrona, o nosso hipotético grau zero, seria um a narrativa de velocidade igual, sem acelerações nem abrandamentos, em que a relação de duração história/extensão de narrativa permanecesse constante (...) tal narrativa não existe (...) uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem anisocronias, ou se preferir, sem efeitos de ritmo (GENETTE, s/d, p. 87).

A importância dessa idéia de que um texto não pode existir sem efeitos de ritmo é que chama a atenção para os ritmos da prosa. Segundo Ingarden, o *ritmo* é descrito como a alternância de sons átonos e tônicos e podem ser classificados em regulares ou livres. A prosa está associada aos ritmos livres que podem se dividir em imanentes, que são os ritmos ligados ao conjunto fonemático-significativo, e os ritmos determinados pela leitura.

Uma síntese entre as considerações ingardianas, a observação de alguns itens listados por Leech e a idéia de que as anisocronias sejam parte constituinte do texto literário podem ser significativas em termos de análise.

Ainda no item duração, Genette lista quatro relações fundamentais ou formas fundamentais do movimento narrativo: *elipse*, *pausa descritiva*, *cena* e *sumário*. Onde *elipse* e *pausa* são dois extremos: uma é a ausência de tempo, e a outra um *esticamento* do tempo, enquanto o *sumário* e a *cena* são formas intermediárias.

A *cena*, na “maioria das vezes ‘dialogada’, tenta produzir uma isocronia”, mas somente dá a impressão de “igualdade entre o segmento narrativo e o segmento fictício”, mas “não restitui a velocidade a que essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos de conversação” (idem, p.86). O conceito de *cena*, tomado da dramaturgia, é clássico. O Machado dos primeiros textos não hesitava em fadigar o leitor com páginas e páginas de diálogo; por isso a concepção de *cena*, para este trabalho, é central.

O *sumário* trata da narrativa sumária: forma de movimento variável (ao passo que os três outros têm um movimento determinado, pelo menos em princípio), que cobre o campo compreendido entre a *cena* e a *elipse*.

Narração em alguns parágrafos ou páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras (...) a própria brevidade do *sumário* lhe confere quase sempre uma inferioridade quantitativa em relação aos capítulos descritivos e dramáticos, logo o *sumário* ocupa um lugar reduzido na soma do *corpus* narrativo, mesmo clássico (...) o *sumário* foi, até o fim do século XIX, a transição ordinária entre duas *cen*as, o ‘fundo’ sobre o qual estas se destacam, e, pois o tecido conjuntivo por excelência da narrativa romanesca, cujo ritmo fundamental se define pela alternância entre o *sumário* e a *cena* (...) uma das funções mais importantes e freqüentes de narrativa sumária é o relatar rapidamente um período do passado (idem, p. 96-97).

A *pausa* descritiva, a princípio, consiste numa suspensão temporal. No entanto, em seu estudo sobre a *Recherche*, Genette frisa que a “pausa” proustiana quebra este preceito:

A contemplação em Proust não é uma fulguração instantânea (como a reminiscência) nem um momento de êxtase passivo e repousante: é uma atividade intensa, intelectual e muitas vezes físico, cujo relato, feitas as contas, é uma narrativa como outra qualquer (...) a descrição em Proust, se reabsorve em narração, e que a pausa descritiva não existe, nele a descrição pode ser tudo menos pausa narrativa (idem, p.103 e 106).

Um exemplo que o autor considera, no romance moderno, um modelo ou precursor da descrição proustiana é Flaubert: “Na maior parte do tempo, e mesmo nas páginas descritivas de certa amplitude, o movimento geral do texto, é comandado pelo andar, pelo olhar de uma (ou várias) personagem (s), e o seu desenrolar articula-se à duração desse percurso” (idem, p.101).

As qualidades que Genette atribui à pausa proustiana podem ser significativas para a análise do texto de Machado, já que as suas descrições também se concentram no comportamento e na construção do perfil psicológico da personagem. O autor geralmente opta por associar um traço físico a um traço de caráter, como, por exemplo, destacar uma qualidade física aliada a uma atitude particular em relação a determinado acontecimento da diegese. Para isso, Machado une recursos como a incorporação do discurso da personagem por parte do narrador, ou o relato sumário de algum fato que seja exemplar para justificar a sua atitude, discurso ou pensamento descritos. Estes recursos conferem dinamismo àquilo que teoricamente deveria ser uma pausa.

Há também as elipses, que seria a ausência de tempo. Para a análise dos contos de Machado este conceito é pertinente, pois, nos textos da maturidade aumentam os lapsos de tempo.

Optamos por deixar de fora de nosso modelo de análise a categoria de frequência, por não considerá-la relevante para o exame destes contos específicos.

2.2. Modo

É nesta categoria que Genette demonstra lucidez teórico ao argumentar sobre a impossibilidade de mimese da realidade por um trabalho de linguagem, que será muito útil para a análise de Machado.

O modo diz respeito à regulação da informação, aos graus do afirmar, do desejar, etc. O conceito que serve de base para a formulação da categoria de modo genettiana é o gramatical formulado por Littré: “nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa que se trata, e para exprimir (...) os diferentes pontos de vista das quais se considera a existência ou a ação” (idem, p.160).

A partir disso o autor conclui que podemos “contar *mais* ou *menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*; é tal capacidade que visa a nossa categoria do modo narrativo: a ‘representação’, ou, mais exatamente a informação narrativa tem seus graus” (idem, p. 160). Isto significa que ao leitor pode ser dada mais ou menos informação, e que esta pode ser transmitida de forma mais direta ou mais indireta. Sendo que o mais direto ou indireto se referem à categoria da *distância*.

A categoria de ponto de vista é referente ao regulamento da informação que dá segundo as capacidades de conhecimento desta ou daquela parte interessada na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a que se chama a ‘visão’ ou ‘ponto de vista’ (idem, p.160) O que vai determinar outra categoria, a de perspectiva.

Então as duas modalidades essenciais do modo narrativo são: a *distância* e a *perspectiva*.

2.2.1. Distância

Platão foi o primeiro a estudar o modo narrativo, segundo Genette. Ele o dividiu em dois tipos básicos: a *Narrativa Pura*, na qual o poeta fala em seu nome; e a *Mimese*, em que o poeta “se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala” (idem, p. 160).

Para Genette “nestes termos a ‘narrativa pura’ será tida por mais distante que a ‘imitação’: diz menos, diz de uma forma mais mediata” (idem, p.161).

Já Aristóteles, na sua *Poética*, mostra tanto a narrativa pura quanto a representação direta como variações da mimese. Apesar de Aristóteles, a velha discussão volta a ser pensada na teoria do romance, entre o fim do século XIX e início do século XX, na Inglaterra e nos Estados Unidos, através de Henry James e seus discípulos. Os

conceitos, entretanto, aparecem neste momento sob as denominações *showing* x *telling*, que para Genette nada mais são do que meras transposições dos termos platônicos.

O autor considera as noções de *showing*, assim como as de imitação e representação falaciosas porque “contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode ‘mostrar’ ou ‘imitar’ a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, ‘vivo’ e dar assim mais ou menos a *ilusão de mimese*” (idem, p. 162).

A única mimese possível, segundo ele, seria a da imitação de um objeto que fosse ele próprio linguagem, dada a natureza da narração: além de ser um fato de linguagem, ela, por si só pode significar, sem precisar se utilizar da imitação para isso.

A partir desses conceitos o autor distingue dois tipos de narrativa:

- 1) Narrativa de acontecimentos;
- 2) Narrativa de falas.

A narrativa de acontecimentos é sempre narrativa. Isto significa que ela transpõe algo não-verbal para o verbal, o que determina, para Genette, a impossibilidade de uma mimese em sentido clássico. Ela nunca será mais do que uma “ilusão de mimese” (idem, p.162).

Os fatores miméticos definem, então:

- 1) a quantidade de informação narrativa;
- 2) a presença ou ausência do narrador.

Segundo o autor, a princípio, pela norma, a quantidade de informação e a presença do informador estariam na razão inversa. A mimese significa mais informação e menos informador (menor presença do narrador) e a diegese pelo oposto: mais narrador, menos informação pormenorizada (idem, p.164).

Porém, Genette demonstra como Proust quebrou esta regra explorando simultaneamente os dois extremos: máximo de informação e máximo de presença do narrador, seguindo o exemplo de outros grandes escritores como Dickens, Balzac e Dostoiévski.

Estas definições de graus de mimetismo e narratividade são fundamentais para o exame de outras categorias como *voz*.

A partir da comparação com a narrativa de acontecimentos, o autor afirma que a narrativa de falas parece fadada à “absoluta imitação”, mas em uma passagem de Proust, Genette nos mostra que não há outra diferença entre os dois enunciados além das referentes à passagem do discurso oral para o escrito, e conclui que neste caso não se trata portanto de narrativa.

Existiriam então a grosso modo dois tipos de discurso para o nosso autor: um “imitado”, ou seja, “ficticiamente relatado”, é um discurso da personagem; e outro que é o discurso narrativizado, em que o discurso da personagem é tratado como um acontecimento. A sua versão, se é que poderíamos assim classificar este discurso, é assumida pelo narrador, ou seja, temos um discurso do narrador a partir de um acontecimento, que, no caso, é a fala de outra personagem.

Porém há variações, há graus, tanto no discurso imitado quanto no narrativizado e é a partir destas diferenças que Genette estabelece três estados do discurso quanto à distância (idem, p.169):

- 1) Narrativizado ou contado - é o mais distante;
- 2) Transposto, em estilo indireto pode ser: discurso pronunciado; discurso interior. É mais mimético que o contado (1), há uma “filtragem” da fala pelo narrador.
- 3) O narrador finge dar a palavra à personagem. É o mais mimético.

A vitória de Aristóteles e da mimese fez com que a cena romanesca fosse pensada a partir da cena dramática, o que lhe confere, conforme Genette, o estatuto de “cópia da cópia, imitação da imitação” (idem, p.171).

O monólogo interior e o discurso indireto livre são formas sofisticadas de representação que, no momento, não serão utilizadas, embora estejam inseridas nas categorias acima. Para o seu exame seria necessário um grau de detalhamento que extrapolaria os limites deste trabalho.

2.2.2. Perspectiva

É o segundo tipo de regulação da informação. Ela se fundamenta na escolha de um *ponto de vista* que irá direcionar a obra.

Genette conclui que todos os estudos relacionados a este assunto acabam confundindo as categorias de modo e voz, como se fossem de mesma natureza. O equívoco que lhe incomoda é o fato de apresentarem as classificações sob a única categoria de ponto de vista (idem, p.186).

Genette divide a perspectiva em três tipos:

- 1) Narrador > personagem - O narrador sabe mais que a personagem, ou diz mais do que as personagens sabem;
- 2) Narrador = personagem - O narrador só diz o que a personagem sabe.
- 3) Narrador < personagem - O narrador sabe menos que a personagem.

Para construir uma tipologia de focalizações (baseada na classificação de Todorov):

- 1) O tipo (1) renomeado como narrativa não-focalizada ou de focalização zero (é a forma mais clássica da narrativa): $N > P$.
- 2) O segundo tipo será chamado de narrativa de focalização interna, que poderá ser fixa, variável ou múltipla (romance epistolar, por exemplo): $N = P$.
- 3) O terceiro será rebatizado de narrativa de focalização externa (o romance policial é o exemplo clássico): $N < P$.

Mas toda essa classificação não significa que uma obra deva se encaixar estritamente num dos modelos. A alternância de tipos dentro de uma mesma obra pode servir aos propósitos do autor, aos efeitos que queira provocar no leitor. O próprio Genette deixa claro que o tipo focalização interna, por exemplo, “raramente é aplicado de forma rigorosa” (idem, p.190). As confusões de foco acontecem geralmente nos textos escritos em primeira pessoa.

2.3. Voz

A voz trata da “ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito”. O autor acrescenta à noção de sujeito a figura do narrador. Em analogia com a Linguística, que só “descobriu a subjetividade da linguagem” a partir do estudo das relações entre enunciado e a sua instância produtiva - traduzidas pelo conceito de *enunciação* -, a descoberta da

subjetividade da literatura é associada por Genette ao estudo das relações entre o discurso narrativo e a sua instância produtiva, ou seja, entre narrativa e narrador.

Ele acredita que é na identificação da instância narrativa com a instância escrita que se origina a clássica confusão entre autor e narrador. Para desfazê-la é necessário afirmar e enfatizar o caráter fictício do narrador.

A confusão autor/narrador tem como consequência a confusão entre o leitor e o destinatário fictício da obra. Esses equívocos são considerados até legítimos, segundo Genette, em se tratando de narrativas históricas ou autobiografias reais.

A literatura de ficção confere ao narrador um caráter bem diferenciado do verdadeiro autor. Genette destaca o fato de que a instância narrativa ou narrador pode variar ao longo do texto, e ceder lugar até mesmo à voz do verdadeiro autor.

A voz é associada a três categorias: tempo de narração, nível narrativo e pessoa, que vão constituir as relações narrador/diegesis.

2.3.1. Tempo da narração

Na construção da relação entre o ato narrativo (narração) e história (diegesis) o tempo é o elemento fundamental para que o leitor se situe.

A distância temporal entre a narração e os atos que relata acarretará muitas consequências sobre a informação necessária para a sua compreensão, bem como sobre os elementos e dados que vão possibilitar as interpretações por parte do leitor.

Então temos que, ao contrário da realidade, em que as categorias de tempo e espaço são praticamente indissociáveis para que as compreendamos, na narrativa o tempo é categoria suficiente se não para o seu entendimento, para a mínima localização do leitor.

A posição temporal do narrador em relação à história que conta determina quatro tipos de narração, dentro da teoria genettiana:

- 1) *Ulterior* - é a forma clássica. A narrativa no passado conta algo que já aconteceu.
- 2) *Anterior* ou *Preditiva* - geralmente no futuro, mas nada impede que ocorra no presente (exs.: sonhos, delírios, etc.), tem como principal característica o fato de ser preditiva em

relação ao narrador, que é a instância imediata, mas de não o ser em relação ao autor, que é a instância última.

3) *Simultânea* - no presente, como o nome diz, a narração é simultânea à ação (ex.: romance epistolar), e é a mais simples porque não apresenta nenhum tipo de jogo temporal.

4) *Intercalada* - é o mais complexo. Pode ter vários narradores. É semelhante ao caso do diário que pode unir o monólogo interior a um relato sobre fatos e personagens diversos (no tempo inclusive).

O tipo *simultâneo* é considerado o mais simples por Genette porque elimina qualquer jogo temporal: “Deve observar-se que a confusão das instâncias pode aqui funcionar em duas direções opostas, segundo é posto o acento na história ou no discurso narrativo” (idem, p. 218).

O tipo mais importante, porque mais usado, é o primeiro (*ulterior*). O que ele possui de característico é que, geralmente, à medida que a narração caminha para o fim, ele pode passar do pretérito para o presente. Ou seja, pode haver um encontro entre história e narração, e por que não, entre herói e narrador - isso no caso clássico da narrativa em terceira pessoa.

Já na narrativa em primeira pessoa, a “convergência final” é quase uma regra, afirma nosso autor. Para que haja esta convergência, obviamente a narração deve ter menor duração do que a história.

2.3.2. Níveis narrativos

Trata das distâncias estabelecidas entre as personagens, narrador, ação, etc. e a narrativa propriamente dita. Como afirma Genette, a grosso modo, “uns estão dentro e outros estão fora” da narrativa.

Numa narrativa em que uma personagem (que não seja o narrador, note-se bem) produz uma outra narrativa, inserida na principal, temos que esta segunda narrativa está contida na primeira.

Daí a regra genettiana: “Todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (idem, p. 227).

É importante frisar aqui a diferença entre instância narrativa, que é o narrador fictício da história e a instância literária que é o autor real da obra (por exemplo, Brás Cubas e Machado de Assis). Enquanto o primeiro é objeto de estudo, o segundo não faz parte da relação que está sendo estudada, não é parte de nenhum nível narrativo, porque estes só se referem à instância narrativa porque ela, como ficção que é, faz parte do mundo literário criado pela obra estudada.

Da afirmação de Genette citada anteriormente, relativa à localização dos elementos da diegese em relação à narrativa, decorrerá uma divisão de níveis narrativos:

O primeiro é o *extradieético*, que é onde se situa o narrador fictício (instância narrativa). O prefixo *extra* explica que é o nível em que se dá a relação com o mundo real fora da narrativa, onde se situa a relação entre a narrativa e o leitor através do narrador.

O segundo nível é o *intradieético* ou simplesmente *dieético*, onde se localizam as personagens, acontecimentos e mesmo os possíveis atos narrativos destas personagens (ou textos escritos, etc.). Ou seja, este é, seguindo a lógica da sua denominação, o nível da diegese (história) e seus elementos constitutivos.

Neste nível é necessário termos em mente que, mesmo que o narrador seja personagem, há uma distância entre o seu papel de instância narrativa primeira (*extradieético*) e o seu papel de personagem ou herói, sendo este separado por Genette, que o insere no nível *intradieético* (*dieético*).

Há ainda um terceiro nível onde estão os elementos (personagens, ação, espaço) das possíveis narrativas produzidas pelas personagens do segundo nível. Estas serão chamadas narrativas de segundo grau.

Este terceiro nível chama-se *metadieético* (meta porque é discurso sobre discurso, que pode ser, dependendo do caso, literatura sobre literatura)

Atentemos para o fato de que os narradores das narrativas de segundo grau (como o Jacobina, do conto “O Espelho” de Machado) jamais se dirigirem a nós, leitores. O seu discurso sempre é dirigido aos personagens do segundo nível (intradiegético).

Outro aspecto a ser ressaltado é que, mesmo que a personagem tenha como referência uma pessoa com existência histórica real, ou um lugar real, quando inserida numa obra de ficção, isso se torna irrelevante. A rua do Ouvidor, de que Machado tanto gostava, nunca ocupará lugar no nível extradiegético. Ela poderá se situar no segundo (intradiegético), se fizer parte da narrativa primeira, ou no terceiro nível (metadieético) se estiver inserida na narrativa de alguma personagem.

Já os narradores autores (de primeiro nível) extradiegéticos, assim o são por estarem no mesmo nível em que se dá a comunicação com o leitor (o mesmo nível do leitor).

Já a narração intradieética pode ser oral, escrita, como um texto literário fictício “obra na obra”. Ela pode ainda ser uma “narrativa interior”: monólogo interior, recordação (o delírio de Brás Cubas, p. ex.). Pode ser uma representação não-verbal como afirma Genette (na maior parte das vezes visual) que o narrador converte em narrativa descrevendo ele mesmo essa sorte de documento iconográfico” (idem, p. 230).

Geralmente pode-se traçar uma relação sistemática entre a narrativa metadieética e a narrativa primeira. O autor classifica três tipos de relação:

- 1) De causalidade direta entre metadieese e dieese em que esta assume uma função explicativa (“Eis porque...”);
- 2) O segundo é uma relação temática, independente de continuidade espaço-temporal entre metadieese e dieese. Este tipo pode gerar uma relação de contraste, de analogia, quando, por exemplo, uma personagem usa uma parábola ou fábula como exemplo a ser seguido;
- 3) A terceira relação entre metadieese e narrativa primeira é implícita. Diz respeito à função que a inserção da metadieese exerce na dieese, independentemente de seu conteúdo (distração: Xerazade em *As Mil e Uma Noites*).

2.3.3. Pessoa

A escolha do narrador, afirma Genette, não é feita entre duas formas gramaticais (primeira ou terceira pessoa), mas entre duas *atitudes narrativas* (grifo nosso): “fazer contar a história por uma de suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história” (idem, p. 243).

Se o narrador pode intervir na narração a qualquer momento, mesmo que use o plural, a narrativa é feita em primeira pessoa. A verdadeira questão é a de saber se o narrador tem ou não ocasião de empregar a primeira pessoa para “designar *uma das suas personagens*” (idem, p. 243)

A partir disso o autor distingue dois tipos de narrativas: “uma de narrador ausente da história que conta e outra de narrador presente como personagem da história”. O primeiro tipo é chamado *heterodiegético* e o segundo *homodiegético*.

Como a presença tem seus graus, na concepção genettiana, então o tipo homodiegético terá dois subtipos: um em que o narrador é o herói; e outra em que tem papel secundário como personagem. Ao narrador-herói o autor chama *autodiegético*.

Pode haver uma mudança gramatical para designar a mesma personagem: pode-se passar do “eu” para “ele” ou vice-versa. É o que o autor conceitua como relação flutuante entre as personagens.

São quatro os tipos fundamentais de estatuto do narrador, baseados nas relações de nível narrativo e posição em relação à história contada (idem, p. 247):

- 1) Extradiegética-heterodiegética. Trata do narrador em primeiro nível que conta uma história da qual não participa (ex.: “O Segredo de Augusta”).
- 2) Extradiegético-homodiegético. O narrador é do primeiro nível conta a sua própria história (*Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*).
- 3) Intradiegético-heterodiegético. O narrador de segundo nível conta histórias das quais não participa.
- 4) Intradiegético-homodiegético: narrador de segundo nível conta sua própria história (Jacobina, de “O Espelho”).

Esta categoria é extremamente importante para ajudar a entender as mudanças no estilo machadiano, já que as suas grandes obras têm narradores fortes. Tão fortes que concorrem com a história que narram, muito embora isso nem sempre fique claro numa

primeira leitura. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* a força do narrador é bem evidente, pois um “defunto-autor” jamais passaria despercebido. Já um chato advogado logo é apagado pela imagem vibrante de uma moça “com olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, como em *Dom Casmurro*. Capitu é tão encantadora para o leitor, que ele acaba se esquecendo que a pena que lhe dá dessa forma é a do desconfiado, persuasivo e principalmente suspeito, Bentinho.

A categoria de voz será utilizada em conjunto com a listagem das partes dos contos em que os narradores se remetem diretamente ao leitor.

Finalmente, temos consciência das dificuldades de se chegar a uma síntese do que seria o estilo de qualquer autor, e não é isso que pretendemos com este trabalho. No caso de Machado de Assis, o grau de dificuldade se acentua pela riqueza do seu universo literário. O nosso trabalho objetiva através deste quadro conceitual procurar alguns elementos que possam servir de base para configurar um esboço do estilo machadiano.

Observar preferências e não esquecer que todas as opções apresentadas pelo autor podem ter significado, não perder de vista a unidade do texto, são princípios importantes, mas o instrumento principal deste trabalho é o seu caráter de “aventura da descoberta”, que Leech e Short atribuem à estilística (LEECH and SHORT, 1990, p.6).

CAPÍTULO 3

SUSPEITAS EM DOIS TEMPOS

Style is such a complicated phenomenon that it would be impractical to demand hard evidence for every observation made. It may be sufficient for many purposes just to enumerate textual examples of the feature under discussion.

(Geoffrey Leech e Michael Short)

Este capítulo consiste na análise comparativa dos contos “O relógio de Ouro”, publicado em 1873, e “A senhora do Galvão”, de 1884, que têm como temática básica o adultério. No primeiro conto temos dois personagens centrais: Luís Negreiros e sua mulher Clarinha. Luís Negreiros volta para casa após o trabalho e encontra um relógio que não pertence a ele nem à Clarinha e fica desconfiado. Ela o trata com indiferença e eles brigam. O pai dela aparece para jantar, o que provoca um momento de trégua entre o casal. Quando o sogro se vai, eles voltam a discutir até que a mulher lhe mostrar o bilhete da amante que havia mandado o relógio de presente para Luís.

“A senhora do Galvão” tem como personagens principais Galvão, sua esposa, Maria Olímpia, e sua amante, a “viúva” Ipiranga. A história se desenrola a partir de um bilhete anônimo enviado a Maria Olímpia que a alerta sobre a infidelidade do marido. Olímpia fica abalada e desconfiada, mas o marido é um advogado ascendente, e ela adora a vida social. Nas rodas sociais Olímpia encontra a viúva e, a despeito dos bilhetes, aproxima-se dela. O marido vai melhorando de vida e Olímpia está mais preocupada com sua posição social do que com sentimentos, até que desconfia que o marido tenha dado uma valiosa jóia à amante. Revoltada, Olímpia rompe com a viúva para sempre.

O adultério é uma temática mais que clássica tanto nas artes em geral quanto no caso específico da Literatura. Não é sem propósito que Harold Bloom considera o “ciúme sexual” como “um dos afetos humanos mais canônicos para fins literários”

(p.380). Assim como Proust, Joyce e Shakespeare, Machado dedicou uma significativa parte de sua obra seja ao adultério de fato, ou ao simples desejo de realizá-lo. Sob a pena machadiana este tema desenhou a mais famosa e imortal polêmica da literatura brasileira.

Se Capitu usou seus belos braços para atravessar toda a repressão e os preconceitos de seu meio social e desafiou a falsa moral do insuportável Bentinho; se mergulhou seus olhos de ressaca nos olhos claros de um destemido nadador para afogar seu desejo; isso nem o verdadeiro Ezequiel ousaria profetizar, mesmo com a mão de Deus sobre sua fronte às margens do rio Cobar.

Já nos contos “O Relógio de Ouro” e “A senhora do Galvão” esta polêmica inexistente. O principal aqui não é o adultério em si, já que os protagonistas do adultério, em ambos os casos, são os homens - e isso, no período entre 1873 e 1884, que separa as duas publicações, configurava uma regra para marido-modelo.

O que interessa a Machado são as consequências da revelação de uma prática que devidamente ocultada, era perfeitamente aceita e até estimulada pela sociedade. Como era a recepção do adultério por parte das mulheres? E quem eram essas mulheres a quem eram negados os mais básicos direitos humanos, como o acesso ao ensino, a uma atividade produtiva que as pudesse realizar pessoal e financeiramente?

No primeiro conto, Clarinha é ainda um tipo ingênuo, que vive para o marido, sofre por amor e tudo o que possui é beleza e juventude. No entanto, Maria Olímpia é diferente. Além de beleza e juventude, a sua origem social (“filha de um deputado do tempo da Regência”) lhe permite ter mais orgulho, auto-estima e ambição. Sua principal preocupação é com a ascensão social, o que confere ao adultério um significado diferente do atribuído por Clarinha. Para Olímpia, a amante é uma ameaça à sua posição social, e esta ameaça é mais grave do que a ameaça ao casamento ou aos sentimentos do casal, uma evidência disso é o fato de uma jóia ser causa do seu rompimento com viúva. O orgulho, a vaidade e ambição, aliados a alguns medos conferem à Olímpia complexidade e força como personagem, que estão ausentes na composição de Clarinha, mas, ao mesmo tempo se transformam nos alvos preferidos da ironia de Machado, que não perdoa a futilidade e a hipocrisia.

No intervalo entre estes dois contos, Machado de Assis escreveu um pouco de poesia, uma peça de teatro sem maiores consequências e sua prosa sofisticou-se. Publicou quatro romances, entre eles o revolucionário *Memórias Póstumas de Brás*

Cubas (1881). Em 1882, com a publicação de *Papéis Avulsos*, que continha entre outros, “O Alienista”, “O Espelho” e “Teoria do Medalhão”, acontece, segundo Alfredo Bosi, uma revolução tão profunda para o conto, quanto *Memórias póstumas de Brás Cubas* significou para o romance (BOSI et al., 1982, p.134)

Logo, Machado já era um escritor maduro quando escreveu “A Senhora do Galvão”. Ao contrário, “O Relógio de Ouro” fora publicado apenas um ano depois do primeiro romance do autor, quando ele ainda preferia a poesia e o teatro. Disso pode-se concluir que as diferenças são radicais demais a ponto de alguns estudiosos classificarem Machado como um escritor *twice born*. Machado mudou muito a sua forma de escrever, porém o exagero desta afirmação parece mais um lugar-comum da crítica do que a expressão de uma verdade, uma vez que Machado foi escrever sua primeira grande obra no romance aos quarenta e dois anos, ou seja, muitos anos de vivência literária e trabalho de estilo depois. Isso nos leva a crer num amadurecimento gradual, já afirmou Sylvio Romero que o estilo machadiano estava “em embrião” desde os primeiros escritos.

Na tentativa de conhecer alguns elementos constituintes do estilo machadiano começaremos por um corte transversal na obra, numa síntese entre princípios e conceitos estabelecidos por Ingarden a respeito dos elementos significativos da obra literária e algumas das categorias utilizadas por Geoffrey Leech e Michael Short em seu método de análise lingüístico-estilística.

Para a análise do vocabulário utilizado por Machado de Assis, optamos por nos utilizar de um levantamento estatístico geral de cada categoria para poder estabelecer um contraste com os dados encontrados nos trechos selecionados para amostra, a fim de ter uma idéia da real importância do dado no *corpus* trabalhado.

Se, por exemplo, tomarmos a categoria dos substantivos abstratos: primeiro selecionaremos os trechos para análise de acordo com a nossa interpretação do que consideramos significativo; em segundo lugar, cotejaremos os resultados desta análise parcial com o número total referente àquela categoria no conto.

1. Da Matéria-prima

Entre as muitas diferenças, a que mais chama a atenção nos quatro contos é a referente à apresentação e construção de personagem. Por isso, escolhemos para servir de amostra do conto “O Relógio de Ouro” os parágrafos 2 e 57, em que o narrador apresenta a personagem Clarinha; e os parágrafos 10 e 22, em que Maria Olímpia é apresentada, em “A Senhora do Galvão”. Estes trechos servirão para a análise das categorias lexicais.

Para maior comodidade, abreviaremos os títulos dos textos escolhidos, usando “Relógio” e “Galvão”.

1.1. Categorias Lexicais

Machado sempre foi muito cuidadoso com a escolha dos nomes de seus personagens. Os protagonistas de “Relógio” são Luís Negreiros e Clarinha. O contraste em preto e branco destes nomes serve como pista do autor para as diferenças de personalidade entre as personagens. Clarinha é ingênua, com sua voz doce e meiga, finge-se de desentendida para o marido, na expectativa de que ele se traia e fale a verdade. Negreiros, o “decifrador intrépido”, não consegue perceber que foi vítima de suas próprias charadas.

Contrastes à parte, o fato é que Luís Negreiros é o nome próprio mais repetido neste conto, contando 48 vezes contra 27 de Clarinha, que ocupa o segundo lugar. Ou seja, o narrador se refere à Clarinha quase que a metade das vezes do que o faz em relação ao marido.

Então por que escolher justamente trechos em que apresenta esta personagem para comparar com o outro conto? Porque, ao considerarmos a hipótese de o conto mais recente ser uma espécie de reescritura deste, procuramos elementos de natureza semelhante para podermos alinhar semelhanças, diferenças e buscar algum indício de padrão de linguagem. O fato de ambas as personagens serem femininas e ocuparem posições análogas nas tramas justifica nossa opção.

De volta aos nomes, pode-se reparar numa preocupação de Machado em relação à identidade das personagens. Apesar de todas as deficiências que se possa apontar no *Relógio*, o conto já denota nesta época o cuidado do autor com a caracterização - sua principal virtude segundo alguns críticos. Neste conto, os nomes próprios ocupam os primeiros lugares entre os dez nomes mais repetidos ao longo do

texto, do que se pode concluir que as personagens é que devem ser o centro da atenção do leitor.

Já em “Galvão”, os nomes próprios parecem não ter tanta importância. Maria Olímpia e Galvão parecem mais neutros. O nome da protagonista, Olímpia, é o substantivo que mais aparece no texto, apesar de parecer, pelo título do conto, um mero apêndice de Galvão. Em termos de gênero aqui a situação se inverte: Maria Olímpia aparece em primeiro lugar com 22 repetições e Galvão é o oitavo substantivo mais repetido, com 7 vezes. O que surge de novo em relação a “Relógio” é que neste conto Machado opta por ser mais direto em termos de enredo: desde o primeiro parágrafo sabe-se que Galvão tem uma amante. Nada de relógios, nada de suspense, há uma amante.

Outro fato novo é relativo à apresentação da personagem da amante. Apesar de ser a segunda personagem e o segundo nome mais citado, contando 17 vezes, ela, pelo menos em termos de natureza sintática, não disputa espaço com a protagonista porque não possui nome próprio e é apresentada ao leitor como “a viúva”.

Este tratamento é dado tanto por Maria Olímpia, quanto por parte do narrador. No entanto, a tentativa de opacificar a figura da amante, principalmente por parte de Olímpia, não é totalmente bem-sucedida. O narrador não só desmente a imagem que a protagonista constrói da outra, como acrescenta algumas informações que dão identidade à viúva. O trecho exemplar desta postura do narrador é aquele em que nos conta que ela nascera a seis de setembro de 1822, véspera da Independência, o que lhe rendeu o apelido de Ipiranga. Esta informação, que também se constitui como uma referência histórica, ajuda a esboçar um perfil da viúva em contraste com o da protagonista. Enquanto Maria Olímpia é filha de um deputado do tempo da Regência, Ipiranga representa o novo, não só na analogia política, mas em termos de comportamento: o fato de ser viúva lhe dá liberdade para desafiar as regras e ter um amante, enquanto Olímpia, por mais que persuada o leitor, representa o que há de mais conservador: ela é, antes que nos esqueçamos, a senhora do Galvão.

Tabela 1 - Palavras Concretas

	O Relógio de Ouro	A Senhora do Galvão
Amostra 1	Parágrafo 2: alcova, sala, romance, ósculo, marido, entrada, moça, criança, olhos, mulher, sofá, livro, olhos, livro, olhos, livro marido, relógio;	Parágrafo 10: marido, janela, júri, cachos, viúva, júri, cor, diabo, moça, filha, deputado, menina, tia, tia, tribuna, igrejas, multidão, mulheres, rapazes, coro, portas, orquestra, canto, flores, luzes, sanefas, ouros, gentes;
Amostra 2	Parágrafo 57: marido, criatura, ar, céu, nuvem.	Parágrafo 22: clarão, luzes, vestuário, coisas, alma, dona, leque, luvas, adornos, vestidos, viúva, voz, carta.

Tabela 2 - Palavras Abstratas

	O Relógio de Ouro	A Senhora do Galvão
Amostra 1	Parágrafo 2: pensamento, caso;	Parágrafo 10: horas, hora, porção, coisas, desastre, doença, sessão, doença, tons, paciência, anos, anos, tempo, Regência, distinção, bailes, espetáculos, Igreja, vocação, vida, procissões, missas, rumor, pompa, devoção, gosto, atitudes, cerimônias, sermões, resto, tudo, feitiço, devoção, espetáculo, baile, fama;
Amostra 2	Parágrafo 57: tempos, arrufo, limpidez, destino.	Parágrafo 22: esplendor, ópera, coisas, sensação, intervalos, gestos, costume, cálculo, esforço, sentimento.

Em relação aos substantivos comuns, em “Relógio” é evidente a desvantagem dos abstratos em relação aos concretos. As palavras concretas referem-se principalmente à composição do cenário em que se passa a ação: alcova, sala, sofá; já as referentes às personagens destacam relações de parentesco e gênero: marido, mulher, moça, criança. É importante destacar que *marido* aparece frequentemente no texto, centrando o foco no homem; As poucas palavras abstratas são de natureza variada, razão pela qual não é possível traçar uma predominância.

Em "Galvão", pode-se observar maior ênfase nos trechos de apresentação da personagem, através do incremento tanto das palavras concretas quanto das abstratas. Como no conto anterior, as palavras concretas estão mais ligadas a relações de parentesco e gênero (marido, filha, moça, viúva, tia) e a elementos que compõem o cenário (júri, tribuna, igreja, vestuário, adornos). Porém, aqui já não há apenas um cenário em que se passa toda a ação, mas a referência a elementos comuns a vários cenários que a personagem costuma frequentar como: *igrejas, orquestras, flores, coro, gentes*, etc.

Há um número muito maior de palavras abstratas que dizem respeito principalmente a eventos (*desastre, espetáculos, cerimônias*) e ao que Leech chama de entidades que existem num plano social ou psicológico (*pompa, paciência, vocação, gosto, atitude*). Aliadas a expressões relativas à passagem do tempo, este enriquecimento de vocabulário complementa a construção do contexto e do perfil psicossocial de Olímpia, de maneira mais eficiente do que ocorre no outro texto.

Tabela 3 - Adjetivos

	O Relógio de Ouro	A Senhora do Galvão
Amostra 1	Parágrafo 2: bonita, pálida, pequena, delgada, aberto, alheia;	Parágrafo 10: religiosa, cantada, sincera, tibia, distraída, ajoelhadas, sentadas, laterais, namoradas, latinas, singular, magra, elegante;
Amostra 2	Parágrafo 57: dócil, afável, fluminense, conjugal, duradoura.	Parágrafo 22: inquieta, deleitosa, fria, pessoal, magníficos, esquecida.

Os adjetivos em “Galvão” também sofrem um aumento numérico em relação a “Relógio”. A sua natureza mais avaliativa se mantém em ambos os contos, o que volta a atenção para a opinião do narrador.

Tabela 4 - Verbos

	O Relógio de Ouro	A Senhora do Galvão
Amostra 1	Parágrafo 2: estava, entrou, deixou-se, ficar, folhear, corresponder, cumprimentar, era, era, parecia, examinasse, veria, era, estava, parecia;	Parágrafo 10: exaurir, tinha, era, deixou, educou, levou, era, conduziu-a, tinha, gostava, era, via, era, tinha, olhar, fitar, temperavam, entendia, exercia,

Amostra 2	<i>Parágrafo 57:</i> amava, era, respirava, dera, era, parecia, vir, ser, soprou.	escasseou, alcançou, ouviu, dançou, ganhou; <i>Parágrafo 22:</i> vai, vai, pedindo, espreguice, volta, conversado, tinha.
------------------	---	---

Os verbos em “Galvão” sofrem um aumento. Há quase 50% a mais de verbos diferentes nos trechos de amostra. Esta variedade de verbos, sendo alguns sinônimos, permite ao autor complementar idéias ampliando o espectro de interpretação, ou ainda delimitá-lo melhor para se adequar ao que pretende dizer. semelhantes com mais complexidade. O verbo *ser* é o mais usado em ambos são as relações do parecer e do ser que ganham relevo em ambos os textos.

1.2. Categorias Gramaticais

Quanto à estrutura das orações, há uma preferência pelas afirmativas em ambos os contos, embora o advérbio *não* esteja entre as palavras mais usadas em todos os contos, o que, sem dúvida pode se constituir como elemento estilístico. As frases de “O Relógio”, em geral, são mais curtas que as que Machado adotará nos contos da maturidade.

Vejamos alguns dados. Em “O Relógio” temos um total de 2.526 palavras, sendo 846 diferentes; já em “Galvão” há um total de 2.623 palavras, sendo 994 diferentes. Estes dados mostram mais semelhanças do que diferenças. No entanto, a disposição dessas palavras mostra o quanto o texto de Machado ganhou em complexidade e concisão: se, no primeiro temos 90 parágrafos, formados por 130 frases, no segundo, há 46 parágrafos compostos por 135 frases.

Se o número de frases sofreu um aumento relativamente pequeno, a sua extensão subiu de uma média de 15,60 palavras no conto anterior, para 17,32 palavras em Galvão. Os parágrafos seguiram o padrão das frases quanto ao total e sofreram uma evolução mais radical: de 35,02 palavras em média, para 69,54.

A frase, como já vimos em Ingarden, cumpre, entre outras, a função de criação ou projeção. Inseridos nesta, outros papéis são desempenhados pelas frases: a projeção intencional dos objetos apresentados (destinos, personagens, estados, etc.) e a projeção intencional do modo de apresentação destes objetos. Então, temos que a

intencionalidade derivada do conteúdo de sentido das frases determina e origina (projeta) de modo mediato e imediato o ser e o modo de ser global dos objetos apresentados. De maneira imediata o que é intencionalmente projetado pelo sentido da frase é a relação objetiva desenvolvida (Ingarden, p.208).

Temos então que o modo de apresentação dos objetos e seus destinos depende das diferentes relações objetivas e do modo de sua conexão.

Em “O Relógio de Ouro”, a partir das frases estabelecem-se o que Ingarden classifica como relações objetivas simples, isto é, que nos falam de apenas um aspecto da cena ou da personagem a que se referem. Neste conto é pela costura de frases mais simples e mais denotativas que o autor vai construindo uma teia frágil, ainda calcada sobre o enredo e o suspense.

Já em “A Senhora do Galvão”, os números apontam para uma complexificação gramatical tanto da frase quanto da estrutura dos parágrafos e, conseqüentemente das relações objetivas que desenvolvemos a partir delas. Isso se deve não só ao maior número, mas ao maior número e à sofisticação das figuras de linguagem deste conto em relação ao anterior. Vejamos um exemplo:

Relógio:

Agora contarei a história do relógio de ouro. Era um grande cronômetro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia. Luís Negreiros tinha muita razão em ficar boquiaberto quando viu o relógio em casa, um relógio que não era dele, nem podia ser de sua mulher. Seria ilusão dos seus olhos? Não era; o relógio ali estava sobre uma mesa da alcova, a olhar para ele, talvez tão espantado, como ele, do lugar e da situação.

Galvão:

Começaram a rosnar dos amores deste advogado com a viúva do brigadeiro, quando eles não tinham ainda passado dos primeiros obséquios. Assim vai o mundo. Assim se fazem algumas reputações más, e, o que parece absurdo, algumas boas. Com efeito, há vidas que só têm prólogo; mas toda gente fala do livro que se lhe segue, e o autor morre com as folhas em branco. No presente caso, as folhas escreveram-se, formando todas um grosso volume de trezentas páginas compactas, sem contar as notas. Estas foram postas no fim, não para esclarecer, mas para recordar os capítulos passados; tal é o método nesses livros de colaboração. Mas a verdade é que eles apenas combinavam no plano, quando a mulher do advogado recebeu este bilhete anônimo.

No primeiro parágrafo de ambos os contos podemos observar - a partir das afirmativas ingardianas sobre a relação entre complexidade e relações objetivas suscitadas pelas frases - que, em “Relógio”, a cada frase correspondem relações objetivas de tipo simples, porque a estrutura gramatical utilizada separa uma característica para cada frase. Já no segundo, a alegoria sintetiza diversas informações.

1.3. Figuras

Em “Relógio”, as figuras são geralmente sem originalidade - o que hoje chamamos de “metáforas mortas”. Mesmo que algumas destas figuras façam parte do discurso de alguma personagem, que se trate, na verdade, de uma crítica ou ironia do narrador em relação à personagem que queira retratar, a tentativa parece fracassar por causa das fragilidades de composição do narrador, ainda tímido dos primeiros contos

As comparações são as figuras mais recorrentes. As comparações em geral expressam lugares-comuns: “sua idéia é que sem arrufos não se aprecia a felicidade, como sem tempestade não se aprecia o bom tempo.” As tentativas irônicas, no geral, acabam por não ter a mínima graça como no caso de “o leão impetuoso dos outros dias tornou-se um pacato cordeiro”.

Mesmo as tentativas mais complexas se transformam em expressão de lugares-comuns: “o diabo metia-se às vezes na pele de um amigo e ia convidá-lo a uma recordação dos antigos tempos. Mas Luís Negreiros dizia que se recolhera a bom porto e não queria arriscar-se outra vez às tormentas do alto mar.”

Em “Galvão”, o número de figuras cresce sensivelmente. Têm papel importante na construção da personagem, reunindo num só trecho vários elementos, sem ser lento ou entediante, como nestes dois exemplos:

“Não entendia os sermões; o resto porém, orquestra, canto, flores, luzes sanefas, ouros, gentes, tudo exercia nela um singular feitiço.”

“(…) não podendo fixar a atenção, deixou-a andar. Lá vai ela, inquieta, vai direto ao clarão das luzes, ao esplendor dos vestuários, um pouco à ópera, como pedindo a todas as coisas alguma sensação deleitosa em que se espreguice uma alma fria e pessoal. E volta depois à própria dona, ao seu leque, às suas luvas, aos adornos do vestido, realmente magníficos”.

Enquanto a gradação imprime velocidade à narrativa, a personificação da atenção de Maria Olímpia leva o leitor a enxergar o mundo pelos olhos da personagem, obtendo um efeito cinematográfico. Temos a impressão de que há uma câmera subjetiva, que, num giro panorâmico, focaliza ora as luzes, ora as roupas e passeia pelo palco em planos abertos, para, finalmente, aproximar a imagem e centralizar o foco nos detalhes da própria figura da personagem. ~~os exemplos~~

1.4. Ritmo

O ritmo é o primeiro dos fenômenos fônico-lingüísticos condicionados pelo aspecto fônico abordado por Ingarden, que ele descreve como a “repetição de determinada sequência de sons acentuados e não-acentuados” (p.66); e classifica em regulares ou livres. Os regulares se constituem pela repetição regular de uma mesma sequência de acentos, enquanto que o ritmo livre pressupõe uma variabilidade. O autor associa os ritmos regulares à poesia e os ritmos livres à prosa. (Embora tanto o conto quanto o romance possam se apropriar de recursos de outros gêneros como a poesia).

Pode-se distinguir dois tipos de ritmos na prosa: os ritmos imanes, que são ligados ao conjunto fonemático-significativo; e os ritmos determinados pela leitura. Estes dois ritmos da prosa reproduzem dois ritmos da linguagem, que, conforme Ingarden são produzidos pelas particularidades do seu aspecto fônico e pelo sentido das frases, respectivamente.

Neste conto as anáforas, juntamente com as repetidas expressões negativas, colaboram na configuração do aspecto fônico do texto, compondo, por um lado, um ritmo imanente; e o seus sentidos, por outro, acabam por influenciar o ritmo da leitura.

Exemplos de anáforas:

Relógio:

§2 “Era (...) era.”;

§3 “nem (...) nem (...), também não....”;

§11 “Que é isto? (...) que é isto?”;

§17 “Não (...) não(...)”;

§61 “Não se aprecia (...) não se aprecia”.

Galvão:

- §1 “Assim (...). Assim (...)”
§3 “Que cachos? (...) que cachos (...)”
§6 “Nem (...) nem (...)”
§9 ora (...), ora (...)”
§13 “Pode ser que(...); poder ser também que (...)”
§22 “ sem (...), sem (...), sem (...)”
§24 “E isto era verdade, uma verdade de cinco a dez minutos (...)”
§43 “Assim era (...), assim foi (...)”

Outro recurso que já começa a se delinear como traço estilístico neste conto é o uso de complementos compostos - sejam objetos, predicativos ou adjuntos -, que servem para fixar algumas características tanto da composição das personagens, quanto do ambiente, ou atmosfera em que se inserem.

Relógio

- §1 “espantado (...) do lugar e da situação.”
§2 “Era pequena e delgada (...) alheia ao relógio e ao marido.”
§3 “nas folhinhas ou nos jornais.”
§4 “baldado ou precipitado.”
§6 “ar indiferente e tranqüilo.”
§7 “voz doce e meiga”
§12 “ esteve (...) com o relógio na mão e os olhos na mulher”
§32 “risco das jarras e do candelabro.”
§54 “ Meireles era alegre, pilhérico, talvez frívolo demais”
§55 “A amizade nasceu franca entre o sogro e o genro”
§57 “ Clarinha (...) era a mais doce e afável criatura”
§60 “Luís (...) desfazia-se em agrados, mimos e cortesias”
§67 “O jantar acabou assim triste e aborrecido”.

Galvão

- §6 “Nem os olhos nem a boca eram comparáveis; a viúva tinha os ombros estreitinhos, a cabeça grande, e o andar feio.”
§9 “De repente, lembrou-lhe a aleivosia do marido, a necessidade de mortificá-lo, castigá-lo, mostrar-lhe que não era peteca de ninguém, nem maltrapilha,”
§10 “Maria Olímpia imaginava uma porção de coisas aborrecidas, ia à janela, tornava a entrar, temia um desastre ou doença (...) Os cachos da viúva também negrejavam diante dela, entre a doença e o júri (...) A tia não a levou muito cedo a bailes e espetáculos. (...) Maria Olímpia tinha a vocação da vida exterior, e, nas procissões e missas cantadas, gostava principalmente do rumor da pompa, a devoção era sincera, tibia e distraída. Tinha um gosto particular em olhar de cima para baixo, fitar a multidão das mulheres ajoelhadas ou sentadas, e os rapazes, que por baixo

do coro ou nas portas laterais, temperavam com atitudes namoradas as cerimônias latinas. Não entendia os sermões; o resto, porém, orquestra, canto, flores, luzes, sanefas, ouros, gentes, tudo exercia nela um singular feitiço. Magra devoção, que escasseou ainda mais com o primeiro espetáculo e o primeiro baile. Não alcançou a Candiani, mas ouviu a Ida Etelvira, dançou à larga, e ganhou fama de elegante.

Pode-se notar que o que era uma tendência no primeiro conto transformou-se quase numa regra no segundo, com a diferença que o número de complementos é bem superior e o recurso é repetido num mesmo parágrafo independentemente de se tratar de descrição de traços da personagem ou de um cenário ou fatos de sua vida.

O ritmo proporcionado por esses complementos determina outro fenômeno apontado por Ingarden: o andamento. Este se refere à velocidade do texto, que é “predeterminada” pelo ritmo e que lhe é “própria”. Ou seja, há um andamento apropriado para se ler um texto, e quem o define é o ritmo.

1.5. Das Negativas

Machado mostra nos quatro contos analisados uma preferência pelo advérbio *não*, que é a palavra mais usada em todos eles. Em “Relógio”, o advérbio aparece muito nos diálogos, mas também já aparece, ainda que de forma tímida, nos trechos narrativos. Vejamos alguns exemplos:

Relógio

Luís Negreiros tinha muita razão em ficar boquiaberto quando viu o relógio em casa, um relógio que *não* era dele, *nem* podia ser de sua mulher. Seria ilusão de seus olhos? *Não* era.(...)

Luís Negreiros lançou mão do relógio com uma expressão que eu *não* me atrevo a descrever. *Nem* o relógio, *nem* corrente eram dele; também *não* eram de pessoas suas conhecidas.

Meireles sobretudo achava-se acanhado. *Não* era que receasse algum grande acontecimento em casa; sua idéia era que sem arrufos *não* se aprecia a felicidade como sem tempestade *não* se aprecia o bom tempo (grifos nossos).

Podemos observar que o uso da negação nos casos acima ajuda a caracterizar o relógio e esclarecer a filosofia de Meireles, configurando um jogo retórico que na soma final não nega, mas afirma. Há ainda uma outra função, desempenhada com o auxílio de outras palavras como *nem*, das conjunções adversativas (*mas*, *porém*) e do

advérbio *sem*: a de excluir características ou motivos que estejam na mente do leitor. O que Machado faz é frustrar uma expectativa, é se antecipar. Negando e excluindo ele constrói uma afirmação, ou melhor, delimita o espaço das suas afirmativas. Vejamos mais exemplos:

Galvão:

As feições, porém, *não* eram o que esta afirmou, quando ensaiava os xales de manhã. *Não*, senhor, eram engraçadas e tinham certo pico original. Os ombros proporcionais e bonitos. *Não* contava trinta e cinco anos, mas trinta e um; (grifos nossos)

2. Da Composição

A esses dados, que são a matéria-prima que o autor usa para estruturar o seu texto, unem-se as opções relativas à sua disposição no texto literário, ou à ordenação da sequência em termos ingardianos. As categorias genettianas de tempo, modo e voz referem-se a recursos que organizam a matéria-prima e cumprem o papel de dar ao conto unidade, coerência e sentido.

2.1. Tempo

2.1.1. Ordem

A categoria *ordem*, inserida nos conceitos genettianos relativos ao tempo, diz respeito às relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa. Trata a ordem da narrativa como pseudo-temporal porque se refere, na verdade, às relações de anterioridade e posterioridade.

A diferente ordenação dos fatos na história, ou diegese, é o primeiro elemento de contraste que podemos perceber em “O Relógio de Ouro” e “A Senhora do Galvão”.

No primeiro conto, o narrador começa avisando que vai contar determinada história, e termina dizendo que terminou. A ordem do discurso narrativo tenta acompanhar a ordem dos acontecimentos, que se passam do início da noite até depois do jantar. A história pode ser vista como uma longa cena, permeada por algumas pausas descritivas. Talvez a única anacronia do conto seja uma analepse em que o

narrador apresenta a amizade entre Meireles e Negreiros antes de se tornarem sogro e genro, tipo que Genette classifica como analepse interna ou heterodiegética, porque serve principalmente a esclarecer os “antecedentes” (GENETTE, s/d, p.48) de uma personagem recém introduzida na história.

A opção do autor, neste texto, por uma forma temporal mais linear pode ser explicada pela “preocupação de suspense narrativo própria da concepção clássica do romance” (no sentido lato cujo centro de gravidade se encontra mais no século XIX), que não se ajusta bem com tal prática (de prolepses ou antecipações), tal, aliás, como a ficção tradicional de um narrador que pareça dever ir descobrindo de algum modo o que se passa ao mesmo tempo que conta” como afirma Genette. Este suspense é o elemento-chave que tenta prender a atenção do leitor e obrigá-lo a ir até o fim. Porém, o recurso não parece eficiente, uma vez que a importância da informação se esgota nela mesma. Não há uma exploração desta informação por parte do narrador que opta por terminar a narrativa neste ponto.

Quando Machado publicou “A Senhora do Galvão”, já era um escritor renomado, o que lhe dava toda a tranquilidade para escolher qualquer assunto. Se foi perfeccionismo ferido pela releitura de seus textos de mocidade ninguém pode afirmar, mas o fato é que a maturidade parece tê-lo levado a evitar o suspense e os circunlóquios típicos de quem ainda tem muito tempo para viver e produzir.

Neste conto, o narrador começa por informar os fatos básicos para que o leitor se situe na trama. Temos uma anacronia logo no início: o narrador avisa que as páginas se escreveram com as diferentes caligrafias da viúva e do Galvão. A expressão *in medias res* diz respeito ao discurso que começa no meio da ação. O que acontece neste conto é um pouco diferente. Poderíamos reproduzir o que Genette afirma a respeito de alguns textos de Balzac e dizer que “A Senhora do Galvão” começa *in ultimas res*. O primeiro parágrafo situa-se depois do fim da história que será contada - logo, o conto não se inicia no meio da ação - enquanto o segundo parágrafo retrocede a um tempo anterior ao fato contado.

O jogo temporal deste início não é tão simples quanto aparente, porque o narrador está num tempo muito posterior ao recebimento da carta por Olímpia, mas ao retroceder a este momento, se utiliza de uma prolepse para antecipar a veracidade das afirmativas da carta. Mas esta prolepse do primeiro parágrafo é uma exceção, já que a partir do recebimento da carta a narrativa segue a ordem dos fatos.

2.1.2. Duração

Existem, porém, variações temporais de outra natureza além da anteriormente mencionada porque a relação entre o tempo da narrativa e do fatos da história contada ainda podem ser referidos ao tempo da leitura, o que nos remete ao conceito genettiano de duração.

Genette afirma :

É evidentemente a propósito da duração que as dificuldades se fazem mais fortemente sentir, porque os fatos de ordem, ou de frequência, se deixam sem prejuízo transpor do plano temporal da história para o plano espacial do texto: dizer que um episódio A vem ‘depois’ de um episódio B na disposição sintagmática de um texto narrativo, ou que o acontecimento C é aí contado duas vezes são proposições cujo sentido é óbvio (...)” (idem, p.85). “Em contrapartida confrontar a ‘duração’ de uma narrativa à da história que conta é uma operação mais escabrosa, pela simples razão de que por nada se pode medir a duração de uma narrativa. Aquilo que assim se denomina espontaneamente não pode senão ser o tempo que se leva a lê-la, mas é mais que evidente que os tempos de leitura variam com as ocorrências singulares e que (...) nada permite aqui fixar a velocidade ‘normal’ da execução (idem, p.86).

A idéia de construir um texto que reproduza na velocidade da leitura a velocidade da sucessão dos acontecimentos da história é tentadora. Esta hipotética coincidência, que Genette chama de isocronia, constituiria um grau zero de referência. Porém, uma narrativa que respeite esta perfeita isocronia “não existe”, afirma ele. Mesmo no diálogo que teoricamente é a forma mais próxima: “há apenas uma espécie de igualdade *convencional* entre tempo de narrativa e tempo de história” porque “não restitui a velocidade a que estas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação”(idem, p.86). Do que conclui que “uma narrativa pode passar sem anacronias, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou se se preferir, sem efeitos de *ritmo*.”(idem, p.87) (grifos do autor).

Para analisarmos a duração dos contos em questão nos utilizaremos, pois, do método de Genette, adotando o que ele chama de uma tipologia de formas tradicionais de duração narrativa, como referência para nos situarmos quanto a mais algumas diferenças relativas ao tempo nestes textos.

Temos então os quatro movimentos canônicos da narrativa:

TH = tempo da história

TN = tempo da narrativa

pausa: $TN = n$, $TH = 0$, logo: $TN > TH$

cena: $TN = TH$

sumário: $TN < TH$

elipse:

$TN = 0$, $TH = n$. Logo $TN < TH$ (p.95)

Para avaliarmos de forma mais clara, tentamos listar, por parágrafo, os movimentos que aparecem neste dois contos - sem esquecer, evidentemente, que esses movimentos não se encontram de maneira pura, o que remete à verificação de uma predominância:

Relógio:

Cena: § 7 a 11, 13 a 15, 17, 19 a 22, 24 a 28, 30 a 43, 45 a 52, 63 a 66, 70, 76 a 90.

Pausa e sumário: § 1 a 6, 12, 16, 18, 23, 29, 44, 53 a 62, 67 a 69, 71 a 75.

Galvão:

Cenas: § 2, 5, 7, 8, 12, 14 a 17, 19, 21, 27 a 36, 38, 44, 45.

Sumário: § 24 a 26, 40 a 43, 46.

Pausa: § 1, 3, 4, 6, 9 a 11, 13, 18, 20, 22, 23, 37, 39.

Em “Relógio” há um predomínio da cena clássica. As elipses são poucas, raros os sumários e as pausas se mesclam às cenas. Como em “O Segredo de Augusta”, que foi publicado três anos antes, predominam as pausas e as cenas.

Na realidade, o conto se constitui como uma longa cena: da descoberta do relógio por Negreiros, logo que chega em casa, até a hora de dormir. Não obstante, apresenta diferenças em relação a “Augusta”, principalmente quanto à grande quantidade de diálogos e ao tamanho: é bem mais curto, o que já o torna sua leitura menos lenta e mais agradável.

“A Senhora do Galvão” possui maior variedade de movimentos e é bem mais difícil de identificá-los. As pausas descritivas, por exemplo, só se constituem como pausa porque atuam como uma intercalação da ação principal. No entanto, para o leitor, elas representam a inserção no contexto social, e um contato mais claro com as

atitudes e pensamentos da personagem. Um exemplo dessa mistura de movimentos está no parágrafo 10, em que se mesclam a espera de Maria Olímpia pelo marido, a sua posterior indignação com o atraso e um resumo dos seus dados pessoais, história, gostos e atitudes.

As pausas descritivas ocupam mais espaço e aparecem mescladas às cenas, que não são mais centradas em diálogos como Machado de Assis costumava fazer nos primeiros contos. O que vale aqui são as informações filtradas pelo narrador que dão vida e cor aos personagens, traçando-lhes um perfil mais denso do que os que o autor conseguia compor através de cenas centradas no diálogo.

O menor número de cenas colabora para que haja um maior número de elipses, independentemente da amplitude temporal que elas cubram. Isso pode significar que há mais espaços em branco, que nem tudo é dito por extenso, que sobra um pouco de espaço para o leitor completar as lacunas.

2.2. Modo

A categoria de modo narrativo se refere à regulação da informação, a seus graus, tanto no que tange à quantidade de informação, quanto à sua forma mais ou menos direta. Genette divide esta categoria em duas modalidades: distância e perspectiva.

A distância remete à disputa ancestral entre narrativa pura e mimese discutida por Genette, como mencionamos anteriormente. De acordo com a sua afirmação de que a única mimese possível em literatura é a da linguagem, seguindo a lógica de que só objetos de mesma natureza podem imitar-se, o autor distingue dois tipos de narrativa: a narrativa de acontecimentos e a de falas. A primeira é sempre narrativa porque é impossível um produto verbal imitar pessoas, lugares, etc., nela só se pode falar em “ilusão de mimese” (idem, p.164). Já a narrativa de falas não se restringe à pura imitação. O discurso de personagem, seja fala ou pensamento, pode aparecer em três estados tipificados pelo autor:

- 1) Narrativizado ou contado - é o mais distante;
- 2) Transposto - em estilo indireto, é mais mimético que o contado (1), há uma filtragem da fala através do narrador;
- 3) O narrador finge dar a palavra à personagem. É o mais mimético.

O grau de mimese representado por estes tipos de discurso põe em evidência a quantidade de informação narrativa, que irá se somar às narrativas de acontecimentos, bem como a presença do narrador.

Na busca de um perfil do texto machadiano quanto ao caráter mais mimético ou mais narrativo, procuramos fazer um levantamento de dados, por parágrafos, o espaço ocupado pela narrativa de falas e de acontecimentos:

Tabela 5 - Representação do discurso e/ou pensamento das personagens

	O Relógio de Ouro	A Senhora do Galvão
Discurso direto	7, 9, 11, 13, 15, 17, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 48, 50, 52, 63, 65, 66, 70, 72, 78, 82, 83, 85, 87, 89.	2, 5, 7, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 25, 22, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 43, 44, 45.
Outras formas	1, 3, 4, 23, 32, 35, 44, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 62, 68, 71, 73, 74.	3, 6, 9, 10, 11, 13, 18, 20, 22, 24, 25, 26, 31, 37, 39, 42, 43

Do total de discurso em “Relógio”, 68% dos parágrafos são na forma de discurso direto, e 31% são de outras formas. Do total de parágrafos do conto, 66% são de discurso ou pensamento.

Dos parágrafos que contêm representação do discurso em “Galvão”, temos 59% na forma de discurso direto, e 41% em outras formas. Do total de parágrafos do conto, 91% contêm representação de discurso.

Em “Relógio”, do total de discurso, 68% dos parágrafos são de discurso direto, e 31% são de outras formas. 66% dos 90 parágrafos do conto são ocupados por representação de discurso ou pensamento das personagens. Sobra menos de 40% para a narrativa de acontecimentos. Há um predomínio, embora tímido, do discurso em relação à ação. Quanto à natureza das representações prevalece o discurso direto, considerado a norma para a representação do discurso para Leech e Short, e que é o terceiro e mais mimético tipo na classificação de Genette.

Temos então, em “Relógio”, um exemplo de texto conservador em termos de representação. Machado aposta na forma clássica. Sobre esta opção vale citar um trecho muito elucidativo do *Discurso da Narrativa*:

Não se deve esquecer que a influência exercida durante séculos sobre a evolução do gêneros narrativos por tal privilégio, massivamente concedido à dicção dramática. Não se traduz isso apenas na canonização

da tragédia como gênero supremo em toda a tradição clássica, mas também, mais sutilmente e muito para além do classicismo, nessa espécie de tutela exercida sobre o narrativo pelo modelo dramático, que se traduz tão claramente no emprego da palavra ‘cena’ para designar a forma fundamental de narração romanesca. Até ao fim do século XIX, a cena romanesca é concebida, de modo bastante lastimoso, como uma pálida cópia da cena dramática: mímese em dois graus, imitação de imitação.

Curiosamente, uma das grandes vias de emancipação do romance moderno terá consistido em levar ao extremo essa mímese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo à primeira a palavra à personagem (idem, p. 171)

Pode-se observar que Machado, quando escreveu “O Relógio de Ouro” (1873), estava perfeitamente inserido no panorama literário de sua época: domínio da cena, discurso direto e a ação ainda ocupando bastante espaço.

Já em Galvão, que é da década seguinte, a representação do discurso pula de 66% para 91% do espaço do conto. A ação e o enredo vão perdendo importância enquanto o incremento do discurso vai, aos poucos, delineando um texto centrado no perfil de personagem e na voz do narrador.

O discurso direto vai perdendo espaço para as outras formas de representação e há uma diversificação das formas de representação do discurso e do pensamento das personagens. O autor não teme fugir à norma e permite maior participação e autonomia para o narrador, o que reflete, no conto, um processo radical de narrativização que Machado já experimentara no romance, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

2.3. Voz

O narrador cumpre papel fundamental na evolução do estilo machadiano e é em torno dele que é centrada a categoria de voz.

2.3.1. Tempo da narração

A narração ocupa uma posição temporal em relação aos fatos da diegese. De acordo com a classificação genettiana, em ambos os contos temos um tempo de narração do tipo ulterior, ou seja, o tipo clássico em que se conta um fato já passado. A diferença fundamental em relação a “A Senhora do Galvão” é que em “Relógio”, o

narrador não adianta nenhuma informação sobre o que vai contar, mesmo sendo um fato passado.

2.3.2. Níveis narrativos

Há distâncias estabelecidas em um texto literário que não se referem às categorias de tempo e espaço. As distâncias entre as relações entre as personagens, narrador, ação, etc. e a narrativa propriamente dita constituem os níveis narrativos divididos por Genette em três tipos:

O primeiro é o *extradieético*, que é onde está situado o narrador e, conseqüentemente, onde acontece a comunicação com o mundo fora da narrativa. O segundo nível é o *intradieético* ou simplesmente *dieético*, portanto onde se situam os elementos constitutivos da narrativa (personagens, acontecimentos, textos que constituam outras narrativas inseridas na primeira narrativa, etc.)

Há ainda um terceiro nível, o *metadieético*, onde estão os componentes das possíveis narrativas produzidas pelas personagens do nível dieético - chamadas de narrativas de segundo grau.

Nos dois contos analisados neste capítulo, o nível narrativo predominante é o extradieético. Dizemos predominante, porque em ambos há uma segunda narrativa representada pelos bilhetes.

Em “Relógio”, o bilhete apenas encerra o conto, nenhuma referência é feita a ele durante a diegese, ou seja, cumpre um papel explicativo. É o que Genette classifica como narrativa metadieética de primeiro tipo: em que há uma relação de causalidade entre os fatos da metadiegese e da diegese: “É o ‘eis porque’ balzaquiano” (idem, p.231).

As cartas de “A senhora do Galvão,” no entanto, vão além do papel explicativo. É em função das cartas que a história se desenrola, elas também influenciam o comportamento das personagens e servem como demarcação temporal da primeira narrativa, ou seja, ajudam a situar o leitor.

Não podemos deixar de observar a coincidência de Machado ter terminado o primeiro conto com um bilhete e partir de um bilhete para construir o segundo.

2.3.3. Pessoa

Ainda inserida no item voz, está a categoria de *pessoa*, que a grosso modo se relaciona à inserção ou não do narrador como personagem da história que conta. As *atitudes narrativas* - conceito genettiano que substitui o uso das formas gramaticais de 1a. e 3a. pessoas para caracterizar a posição do narrador quanto à história - podem ser de dois tipos: *heterodiegético*, referente ao narrador que não participa da história que conta; e *homodiegético*, em que o narrador participa.

Nos dois contos, em questão, o narrador é heterodiegético, a mesma atitude narrativa não significa, porém, que eles se comportem de forma semelhante. A maneira do narrador se referir ao leitor sofre mudanças, que merecem atenção. Vamos partir dos trechos em que o narrador se refere diretamente ao leitor:

Relógio:

§ 1 “Agora contarei a história (...)”

§ 3 “Luís Negreiros lançou mão do relógio com uma expressão que eu não me atrevo a descrever.”

§ 4 “Por este motivo (...) compreenderá o leitor que (...)”

§ 61 “Já se vê que (...)”

§ 71 “Não me atrevo a descrever o soberbo (...)”

§ 90 “Assim acabou a história do relógio de ouro.”

Galvão:

§18 “Tenhamos pena da alma dessa moça.”

§ 23 “Não, senhor, era (...)”

No primeiro conto temos um narrador mais formal, linear e distante, que nas raras ocasiões em que tem voz própria no texto afirma que “não se atreve”. Lady Macbeth (citada por Machado num dos contos do próximo capítulo) usou de uma ditado que define perfeitamente o perfil de quem não se atreve para provocar a ambição de Macbeth e convencê-lo a assassinar o rei. O narrador de “O relógio” parece não ter consciência do poder da sua voz, e mesmo que a sua afirmação sobre o atrevimento seja apenas um recurso narrativo, ela termina confirmada pela fragilidade de sua identidade.

Se o narrador de “Relógio” fala mais vezes diretamente ao leitor - mas não dialoga, porque ele não expressa as suas próprias impressões -, o narrador de “Galvão” tem um discurso próprio. Ele tenta adivinhar a expectativa do leitor, e não pede desculpas por frustrá-la: “Não, senhor”!

A sua relação com as personagens é mais crítica, de uma crítica mais aguda, ao contrário da descrição melosa de Clarinha (§ 2 e 57) que parodia o estilo romântico, ou nos adjetivos atribuídos a Meireles. O narrador de Galvão não hesita em rir da protagonista:

E andava muita vez com a viúva, a despeito das cartas, a tal ponto que uma destas lhe dizia: “Parece que é melhor não escrever mais, uma vez que a senhora se regala numa comborçaria de mau gosto”. Que era comborçaria? Maria Olímpia quis perguntá-lo ao marido, mas esqueceu o termo, e não pensou mais nisso.

Tudo era verdade. E, contudo, ela continuava a não crer nas cartas.(...) Com o tempo foram surgindo alguns indícios menos vagos, pouco a pouco, ao modo do aparecimento da terra aos navegantes; mas este Colombo teimava em não crer na América. Negava o que via; não podendo negá-lo, interpretava-o; depois recordava algum caso de alucinação, uma anedota de aparências ilusórias, e nesse travesseiro cômodo e mole punha a cabeça e dormia.

A seis de setembro fazia anos a viúva, como sabemos. Na véspera, foi Maria Olímpia (com a tia que chegara de fora) comprar-lhe um mimo: era uso entre elas. Comprou-lhe um anel. Viu na mesma loja uma jóia engraçada, uma meia lua de diamantes para o cabelo, emblema de Diana, que lhe iria muito bem sobre a testa. De Maomé que fosse; todo emblema de diamantes é cristão.

Da inteligência da personagem à irônica observação da meia lua que lhe iria muito bem sobre a testa, temos um narrador que não tem medo de se atrever, o que, por si, já se pode considerar uma qualidade - “desde que não fosse ridículo” observaria Machado.

O comportamento do narrador em “Galvão” é de maior independência em relação às personagens, ao invés de apenas relatar o seu discurso o narrador se apropria desse discurso e o incorpora ao seu, assumindo o controle e a direção da narrativa.

Esta nova conformação do texto machadiano evidencia-se pela mistura dos movimentos narrativos, pela reunião entre uma maior presença do narrador sem que haja perda de informação narrativa. Há, na realidade, uma modificação na maneira de transmitir essa informação: Machado vai substituindo o predomínio do discurso direto, que segundo Leech é a norma clássica em termos de representação do discurso das personagens, por outras formas (discurso indireto livre, por exemplo). Há portanto uma complexificação do texto porque a ênfase no narrador termina por

valorizar a informação narrativa ao contrário do que afirma a norma. A força do narrador valoriza o que ele conta e potencializa a sua voz.

Este novo narrador, se por um lado não faz suspense sobre o enredo, nos informando desde as primeiras linhas o *leitmotiv* do conto, por outro valoriza os espaços em branco, as elipses, permitindo ao leitor exercitar a sua imaginação.

No nosso próximo capítulo estudaremos mais dois contos: “O segredo de Augusta” e “Uma senhora” que são ^{mais} ~~ainda~~ distantes em termos de tempo do que estes e mais diferentes ainda em termos de estilo, “O segredo” é muito mais extenso e centrado no discurso direto do que “Uma senhora”. Vamos a eles.

CAPÍTULO 4

A FOGUEIRA DAS VAIDADES

Os contos a serem analisados são “O Segredo de Augusta”, conto escrito em 1868 e publicado em 1870, e “Uma senhora”, de 1884.

O primeiro tem como personagens centrais Augusta, o marido Vasconcelos e a filha Adelaide. O casal passa por uma crise financeira e Vasconcelos acha que uma solução pode ser casar a filha com seu amigo Gomes. Augusta discorda e resiste por medo de ser avó.

Em “Uma senhora”, temos a protagonista Camila e sua filha Ernestina. Camila é uma mulher vaidosa e bonita, que não se sente ameaçada pelo tempo, para manter-se assim trata de afastar todos os namorados da filha, já que seu crescimento pode significar a possibilidade de envelhecer. Camila reluta, porém a filha se casa e tem um bebê, o que leva a protagonista a descobrir que pode ser avó e feliz.

A primeira diferença a se destacar entre a apresentação de uma e outra personagem é relativa à importância, ao lugar que ocupam nos textos. Em “O segredo de Augusta” há uma concorrência entre a protagonista e personagens secundários, como Vasconcelos, que aparecem tanto quanto, ou até mais do que ela, enquanto em “Uma Senhora”, Camila é o centro Machado reserva ao marido de Camila apenas uma página e ele só tem uma fala, que é absolutamente secundária.

Logo depois de apresentar Augusta, o narrador se refere à personagem como “a mulher de Vasconcelos”, o que já a coloca em segundo plano em relação à personagem do marido, enquanto Camila ocupa do início ao fim do conto o posto de protagonista que lhe é de direito.

Em ambos os contos a filha serve como referência de passagem de tempo para a protagonista. A diferença é que no primeiro a relação de Augusta com o tempo, através da figura da filha, fica enfraquecida porque a história de Vasconcelos e de

Gomes toma não só mais ou tanto quanto espaço no texto, mas também porque a ênfase dada na descrição psicológica, na construção de Vasconcelos e de Gomes é muito maior do que a dada a Augusta - que supostamente deveria ocupar o centro do conto. No final, para o leitor a impressão mais forte, que acaba lhe chamando mais a atenção, é a historinha dos dois amigos interesseiros que são capazes de tudo por dinheiro, como vender a própria filha.

O segredo de Augusta, o seu temor de ser avó, de envelhecer e enfrentar o tempo atua como coadjuvante, e perde força porque o leitor fica praticamente metade do conto sem vê-la, sem ouvi-la ou mesmo sem que qualquer outro personagem se refira a ela. O conto começa e Augusta aparece em três páginas seguidas para só reaparecer nove páginas depois, no final do conto para fazer valer o título. Ora, o leitor, por mais atento que seja, depois de tantas outras informações mais engraçadas e interessantes até - como a construção de Vasconcelos e Gomes - dificilmente se lembrará de todas as nuances do espírito de Augusta.

A beleza e a vaidade unem as personagens dos dois contos. Quanto a Augusta, não sabemos o que ela pensa ou como se sente. Já Camila passa por vários desafios, pensa, sofre, muda; e o leitor é informado, presencia e acompanha este processo. A transformação de Camila provoca o leitor, o leva a concordar, discordar, criticar e, por fim, ele também termina sua leitura diferente, mudado, mais amadurecido e humano. Ele também desafiou o tempo e no curto espaço da leitura amadureceu junto com a personagem.

Obedecendo aos mesmos critérios do capítulo anterior escolhemos os trechos em que as personagens Augusta e Camila são apresentadas como amostra para o levantamento dos itens: nomes, adjetivos e verbos.

1. Da Matéria Prima

1.1. Categorias lexicais

Tabela 6 - Palavras Concretas

	O Segredo de Augusta	Uma Senhora
Amostra 1	Parágrafo 14: mãe, filha, estatura, cabelos, olhos, mão, mãos, pelica;	Parágrafo 2: casa, castelo, vivenda, amigos, hóspedes, cavalhadas, música, dança, senhora, caminho;
Amostra 2	Parágrafo 17: _	Parágrafo 5: mulheres, sol almanaques, cabelo, olhos, espáduas, colo, vestidos, braços, damas, marido, noivos, marido;
Amostra 3	Parágrafo 383: marido, esposa, amigo, mulheres, coração.	Parágrafo 6: página, escritura, águas, rio, represa, marcha, leitor, calendário, senhora, olhos, mulheres.

Tabela 7 - Palavras Abstratas

	O Segredo de Augusta	Uma Senhora
Amostra 1	Parágrafo 14: anos, frescura, consciência, beleza, mocidade, consciência, consequência, novidade, emprego;	Parágrafo 2: vez, anos, modo, tratamento, sucessão, fim, coisa;
Amostra 2	Parágrafo 17: elegância, verdade, coisa, despesas, justiça, preço, grandeza, procedimento, esfera (social);	Parágrafo 5: casta, trabalho, vulgaridade, olhar, instinto, beleza, talento, gênio, temperamento, princípio, amor, orgulho;
Amostra 3	Parágrafo 383: verdade, motivos, consciência, temperamento, dever, juramento, paixões, paixões, <u>vaidade</u> , beleza, amizade.	Parágrafo 6: defeito, anos, defeito, dias, comparação, uso, tumulto, nascimento, morte, ilusão, estabilidade, beleza, preocupação, opinião, verdade, tempo.

Os nomes próprios são sempre muito usados e repetidos no texto machadiano; o número de vezes que aparecem pode servir, portanto, como medida para se avaliar a importância de uma personagem. Um exemplo é a personagem do marido de

Augusta, Vasconcelos, que tem seu nome repetido 128 vezes ao longo do conto ao passo que o de Augusta só aparece 63 vezes. Além disso, a protagonista aparece, somando-se as referências indiretas a ela através da voz do narrador ou de outros personagens, em apenas oito páginas, o que compõe metade da extensão total do conto. É claro que há casos em que a ausência do nome pode ser tão significativa quanto a presença, como vimos no capítulo anterior, em que a *viúva* é tão importante quanto a protagonista.

Em “Senhora” acontece o oposto. Do marido de Camila, ficamos sabendo apenas que se chama Ribeiro - na única vez em que seu nome aparece - e que é ruivo. O nome da protagonista é o substantivo mais usado com 39 vezes. O segundo substantivo é filha com 18 aparições no texto.

Pode-se observar que, neste aspecto, “Augusta” é semelhante a “O Relógio de Ouro”: em ambos os nomes próprios são as palavras mais usadas, em ambos o marido ocupa o primeiro lugar: Luís 49/ Clarinha 27, e Vasconcelos 128/Augusta 63.

Pode-se concluir também que “Uma Senhora” se assemelha a “A Senhora do Galvão”, já que em ambos é o nome próprio da protagonista que ocupa o primeiro lugar (Maria Olímpia aparece 22 vezes), e que nos dois, o segundo lugar é ocupado por uma outra personagem tratada por um nome comum: viúva (17) e filha (18). Esta substituição do nome próprio evidencia a preocupação do autor em demarcar o papel secundário que desempenham na trama.

Em “Augusta”, os nomes concretos são em número muito menor do que em “Uma Senhora” e revelam gênero e relações de parentesco ou sociais: *filha, senhora, marido, criança, amigos*.

Em “Uma Senhora”, o autor usa quase o mesmo número de palavras concretas e abstratas, porém há um deslocamento de seu sentido original através das figuras de linguagem, que mudam o sentido de seu fator de direção intencional - atualizando e potencializando, simultaneamente diferentes partes do significado das palavras empregadas. Estas figuras servem, no caso, para apresentar a personagem e dar um sumário do contexto do conto.

Os substantivos referentes a aspectos físicos, em ambos os contos, repetem as partes preferidas de Machados: olhos, mãos, braços e cabelos...

Tabela 8 - Adjetivos

	O Segredo de Augusta	Uma Senhora
Amostra 1	<i>Parágrafo 14:</i> moça, louvável, imensa, profunda mediana, imponente, alva, corada, castanhos, garços, compridas, bem feitas, macia;	<i>Parágrafo 2:</i> bons, obsequioso, belas;
Amostra 2	<i>Parágrafo 17:</i> suprema, enormes, ridículo, baixa;	<i>Parágrafo 5:</i> cor de leite, fresca, inalterável, negro, castanhos, cálidos, bonita, sorrateiro, casada, honesta;
Amostra 3	<i>Parágrafo 383:</i> vaidosa, fiel, infiel, convencido, conjugal, ridículas, própria, melhor, bela.	<i>Parágrafo 6:</i> continua, ridícula.

Em ambos os casos, os adjetivos não são muito numerosos e possuem caráter avaliativo.

1.2. Categorias gramaticais

Tabela 9 - Verbos

	O Segredo de Augusta	Uma Senhora
Amostra 1	<i>Parágrafo 14:</i> tinha, parecia, conservava, tinha, era, seria, tivesse, era, era, tinha, pareciam, dava, calçava;	<i>Parágrafo 2:</i> vi, tinha, parecesse, passasse, é, há, sabem, dar, queria, ir-se, pediam-lhe, ficasse, ficava, vinham, impedir, seguisse;
Amostra 2	<i>Parágrafo 17:</i> vestia, gastava, aproveitava, aproveitá-las, deve-se, fazer-lhe, regateava, pagava, pediam, punha, achava, era;	<i>Parágrafo 5:</i> era, riem, deixava, envelhecer, existir, tinha, digo, eram, evitar, eram, sabia, sabia, era, dizia, possui, resta dizer, era, era, amavam-se, era, era, note-se, creio.
Amostra 3	<i>Parágrafo 383:</i> devo, dizer, tinha, era, era, estivesse, é, trairia, era, serem, impõe, amava, era, dissesse, era, dava, daria, salvava.	<i>Parágrafo 6:</i> retardar, é, há, lembra, voltam, queria, fazer, apegava-se, podia, exigir, fosse, era, dir-me-á, vive, mostra, vivia, é, quer, vivam.

Os verbos favorecem a revelação das relações do ser e do parecer. Mesmo os verbos de ação mudam de direção intencional, graças às figuras de linguagem,

auxiliando na construção de um texto mais conotativo, ambíguo, em que há mais espaços em branco por onde o leitor pode circular. O que não significa que seja genérico. Ao contrário, em “Uma Senhora” Machado usa verbos mais específicos, que delimitam melhor a temática. Se o texto fala de vaidade e tempo, os verbos, já na apresentação da protagonista remetem aos profundos sentimentos que estão em jogo: *envelhecer, existir, amar, viver*. A natureza dos verbos é afirmativa, ou do tipo que Leech denomina “factives” (LEECH and SHORT, 1990, p.81).

“O Segredo de Augusta” é composto de 7.632 palavras, com 1.919 palavras diferentes, ou seja, temos uma razão de 25,1 de palavras diferentes, o o que significa que a cada quatro palavras, três são repetidas. Já em “uma Senhora” há um enriquecimento de vocabulário de 13,4%, uma vez que o percentual de palavras diferentes sobe para 38,5%. As frases também sofrem um aumento de extensão passando de uma média de 13,24 palavras por frase, para 16,23. O mesmo acontece com a extensão média dos parágrafos, que salta de 20,54 palavras em “Augusta”, para 94,84 em “Uma Senhora”.

Como nos contos analisados no capítulo anterior, há uma diferença sensível de estruturação gramatical, com orações e parágrafos mais longos, que se deve principalmente ao corte radical de diálogos e discursos diretos, aos quais voltaremos mais adiante.

As diferenças de estruturação gramatical das orações e parágrafos são parte integrante de uma transformação mais ampla do texto machadiano, relacionada com o número de relações objetivas suscitadas por esta nova configuração e o significado que esta mudança representa para a construção do sentido.

Esta nova estrutura do texto terá consequências da seguinte ordem:

- 1) *fonico-lingüísticas*: ritmo, andamento, etc. (colocação de perguntas e frases curtas no meio do parágrafo para dar mais dinamismo à leitura, já que o diálogo usado anteriormente era um recurso de maior velocidade);
- 2) *semânticas*, se diz mais num espaço menor, há uma busca de síntese e concisão. Se nos contos da mocidade, Machado se utilizava de longas cenas (dialogadas) para descrever o comportamento, as atitudes, as características físicas e psicológicas, para traçar um histórico da personagem, agora estes fatos são reunidos em trechos narrativos;

3) de voz - já que é o narrador que vai fazer esta síntese. Para isso, ele assume sua própria faculdade de julgar e incorpora o ponto de vista de outras personagens, para corroborar o que diz. Emite opiniões sem constrangimentos, apela à tomada de posição por parte do leitor de maneira mais íntima (já não chama o leitor de leitor, ironiza-o, usa parênteses para criar intimidade), tudo isso a fim de complementar ou reforçar a posição que defende.

Quanto às relações objetivas desenvolvidas, podemos observar que no primeiro as frases suscitam relações objetivas mais simples, baseadas nas relações do parecer, principalmente de caráter visual. No segundo, as relações desenvolvidas são mais complexas, exigindo do leitor a busca de uma síntese, de uma unidade em cada parágrafo. As relações objetivas suscitadas pelas frases já não são centradas em aspectos sensíveis como descrições de elementos táteis ou visuais. Agora as relações se desenvolvem a partir de figuras de linguagem, de alegorias e metáforas que dão maior complexidade ao texto e privilegiam a descrição psicológica. Exemplos:

Augusta:

Comecei dizendo que Adelaide era filha de Augusta, e esta informação, necessária no romance, não o era menos na vida real em que se passou o episódio que vou contar, porque à primeira vista ninguém diria que havia ali mãe e filha; pareciam duas irmãs, tão jovem era a mulher de Vasconcelos.

Tinha Augusta trinta anos e Adelaide quinze; mas comparativamente a mãe parecia mais moça ainda que a filha. Conservava a mesma frescura dos quinze anos, e tinha de mais o que faltava a Adelaide, que era a consciência da beleza e da mocidade, consciência que seria louvável se não tivesse como consequência uma imensa e profunda vaidade. A sua estatura era mediana mas imponente. Era muito alva e muito corada. Tinha os cabelos castanhos e os olhos garços. As mãos compridas e bem feitas, pareciam criadas para os afagos de amor. Augusta dava melhor emprego às suas mãos; calçava-as de macia pelica.

Camila:

A primeira vez que a vi, tinha ela trinta e seis anos, posto que só parecesse trinta e dois, e não passasse da casa dos vinte e nove. Casa é um modo de dizer. Não há castelo mais vasto que a vivenda destes bons amigos, nem tratamento mais obsequioso do que o que eles sabem dar às suas hóspedes. Cada vez que Dona Camila queria ir-se embora, eles pediam-lhe muito que ficasse, e ela ficava. Vinham então novos folguedos, cavalhadas, música, dança, uma sucessão de coisas belas,

inventadas com o único fim de impedir que esta senhora seguisse o seu caminho.

- Mamãe, mamãe, dizia-lhe a filha crescendo, vamos embora, não podemos ficar aqui toda a vida.

Na apresentação de Augusta temos apenas uma relação objetiva para cada frase - a cada aspecto físico, corresponde uma relação objetiva - motivo pelo qual torna-se mais fácil separar os traços físicos dos traços psicológicos; e também o que é informação do que é opinião do narrador. Conhecemos a personagem por uma linguagem mais denotativa. Na descrição de Camila, fundem-se num mesmo período características físicas e psicológicas. O autor introduz o assunto através de linguagem figurada, por imagens, o que, segundo Ingarden, pode substituir a apresentação via aspectos esquematizados (pela descrição de caracteres relativos à percepção sensível). No segundo conto, Machado delimita melhor, traça um perfil muito mais preciso, centra e enfatiza a composição da personagem.

1.3. Figuras

“O Segredo de Augusta”, é mais denotativo e linear. As figuras de linguagem, que não são comuns, não expressam nada original, não atribuem nenhum traço pessoal à voz do narrador:

§10 “dormes com as galinhas.”

§14 “As mãos compridas e bem feitas, pareciam criadas para os afagos do amor.”

§59 “Boa semente que não pegava”.

§93 “Quem é vivo sempre aparece.”

§101 “Gomes foi portanto recebido como um filho pródigo.

§117 “sem o amor casto e puro a vida é um puro deserto.”

§145 “A revelação de Gomes caiu como uma bomba”

§194 “tábua de salvação”.

§198 “abismo que ele próprio cavara a seus pés.”

§210 “pisaram-me um calo.”

§214 “Foi um raio de luz”.

§354 “o pequeno regato das despesas tornou-se um imenso rio de desperdícios.”

É claro que algumas dessas figuras são parte do discurso das personagens, que o narrador seleciona para ironizá-las, para ridicularizar a futilidade de Gomes ou Vasconcelos, ou mesmo para revelar as discrepâncias entre o nível social e cultural deles. Porém, algumas dessas figuras parecem fazer parte do discurso do próprio

narrador, como os exemplos dos parágrafos 101 ou 214, o que enfraqueceria a ironia que usa para tratar o discurso das personagens.

Em “Uma senhora”, as figuras imprimem maior singularidade ao texto e ajudam a esboçar o perfil do próprio narrador:

Nunca encontro esta senhora que me não lembre a profecia de uma lagartixa ao poeta Heine, subindo os Apeninos: “Dia virá em que as pedras serão plantas, as plantas animais, os animais homens e os homens deuses.” E dá-me vontade de dizer-lhe: - A senhora, Dona Camila, amou tanto a mocidade e a beleza, que atrasou o seu relógio, a fim de ver se podia fixar esses dois minutos de cristal. Não se desconsola, Dona Camila. No dia da Lagartixa, a senhora será Hebe, deusa da juventude; a senhora nos dará a beber o néctar da perenidade com as suas mãos eternamente moças.

As relações objetivas remetem à história que Machado conta, à personagem Camila, mas também ao texto de Heine (para o leitor que o conheça, obviamente) e a uma reflexão sobre o tempo. Portanto as relações objetivas são complexas e abertas, neste início de conto, uma vez que “formam uma unidade de uma situação”(R.I. p.227). A semelhança sugerida entre Camila e a divindade reforça o ponto de vista do narrador de que ela é imune ao tempo. Essa aproximação mítica será repetida na cena em que a personagem descobre o primeiro fio de cabelo branco.

Outra figura importante é a gradação referente ao encontro com o segundo namorado de Ernestina, em que o leitor descobre uma Camila, fria e premeditada. Vejamos o trecho:

Começou a levantar vagarosamente a muralha do silêncio; lançou primeiro a camada das pausas, mais ou menos longas, depois as frases curtas, depois os monossílabos, as distrações, as absorções, os olhares complacentes, os ouvidos resignados, os bocejos fingidos por trás da ventarola.

Camila procurou e encontrou o defeito: excesso de amor próprio. Nada melhor para combatê-lo do que o mais profundo tédio - esta foi a estratégia usada pela personagem para abater o provável noivo.

O efeito fônico desta figura traduz perfeitamente o processo lento e gradual que Camila utiliza para cansar o rapaz. A diminuição da velocidade da leitura coincide com a diminuição gradual do diálogo entre os personagens. Enquanto no diálogo dos

personagens as palavras vão diminuindo de tamanho até Camila chegar ao silêncio total, no texto de Machado as palavras ou expressões-chave que denotam o seu silenciamento progressivo aumentam de tamanho. Exemplifiquemos: “pausas, frases curtas, monossílabos, distrações, absorções, olhares complacentes, ouvidos resignados, bocejos fingidos”. Quanto maiores as palavras e os adjetivos que as acompanham, menor é a velocidade da leitura, e maior a sensação de que a conversa de ambos é entediante e de que por fim, eles nada mais têm a dizer. O que coincide diretamente com o fato de o andamento depender “das palavras incluídas numa frase ou período terem fonemas significativos breves ou longos (monossilábicos ou polissilábicos)” (p.68).

Mas, neste mesmo conto há figuras de gosto duvidoso como a que o atento Sylvio Romero, apontou: “(...) a bela dama respondeu-lhes que era impossível e, trepando no alazão do tempo, foi alójarse na casa dos trinta”.

A maneira metafórica de retratar Camila, excetuando-se o exemplo acima, é sempre muito eficiente na sua função de persuadir o leitor. Os recursos que o narrador usa para parecer íntimo do leitor, como os parênteses sussurrados, quando aliados à linguagem figurada ganham maior força:

Para consolar a filha levou-a a passear a toda parte. (...). Não vamos ao ponto de crer que o sentimento da superioridade é que animava Dona Camila a prolongar e a repetir os passeios. Não: o amor materno, só por si, explica tudo. Mas concedamos que animasse um pouco. Que mal há nisso? *Que mal há em que um bravo coronel defenda nobremente a pátria, e as suas dragonas?* Nem por isso acaba o amor da pátria e o amor das mães. (grifo nosso)

A passagem do tempo, que até agora era mero temor, que só deixava indícios no corpo de sua filha, acabara de se concretizar. E, como o temor, também uma abstração se concretiza, analogamente, pela pena do autor: “Um telegrama da velhice, que aí vinha a marchas forçadas”. Voltando à teoria de Roman Ingarden, podemos perceber no uso deste tipo de recurso como o sentido e a forma interagem. Como a idéia geral que o autor destaca no parágrafo é a da concretização da velhice, que para a personagem se dá através do fio de cabelo branco, para reforçar esta sensação de concretização para o leitor aparece a prosopopéia. Ou seja, pode-se perceber como o sentido ordenou e diferenciou o material fônico, e simultaneamente como o sentido está intrinsecamente dependente deste material.

2. Da Composição

2.1. Tempo

As filhas em ambos os contos são o ponto de referência para a representação do tempo. Entretanto, em *Augusta* há apenas um fato relacionado ao crescimento da filha que é o noivado. O autor emprega a maior parte do texto em cenas que vão da contextualização da amizade entre Vasconcelos e o amigo interesseiro, até a estratégia de convencimento de Adelaide para aceitar o noivado. É neste detalhamento que o autor perde o fio condutor, e o segredo de Augusta, bem como a própria, ficam esquecidos. Então, o fato que deveria servir como de referência temporal para Augusta é tão detalhado que sua função fica em último plano. Quando o leitor chega ao fim, sequer teve tempo, ou informações específicas, que o levassem a relacionar o noivado forçado ao possível sofrimento da vaidosa Augusta. A história que fica é a dos amigos interesseiros que se deram mal.

Em “Uma senhora”, a filha serve de referência temporal de duas maneiras: através das afirmações do narrador de que Ernestina era o fio branco; e no plano da estruturação do discurso, que segue a ordem do crescimento da personagem, retrata os fatos mais emblemáticos, e os relaciona aos questionamentos que provocam em Camila.

O primeiro baile, o primeiro namorado, o segundo namorado, o terceiro candidato, o casamento e, por fim, o neto. Todos estes fatos são associados a sentimentos, perguntas e reflexões da protagonista. Camila tem suas contradições e são elas que lhe atribuem vida e humanidade: fica feliz com o sucesso da filha no primeiro baile, mas dói-lhe a possibilidade da abdicação; atribui toda sorte de defeitos aos noivos, mas pena com o sofrimento da filha pelo rompimento.

Tais sentimentos nos revelam uma personagem em construção, em processo, que consegue adaptar-se ao seu tempo, como nos induz a concluir a provocação do narrador no sexto parágrafo.

Se na história somos convencidos de que a filha personifica o tempo, na forma da narrativa este recurso é reproduzido. O narrador usa a figura da filha e os fatos da diegese relativos a ela como referência para a passagem do tempo para a

protagonista. O discurso do tempo se escreve no corpo de Ernestina no plano da história, e o autor usa a sua voz para concretizar este discurso: “- Mamãe, mamãe, dizia-lhe a filha crescendo, vamos embora, não podemos ficar aqui toda a vida”.

2.1.1. Ordem

Quanto à ordem, “Augusta” é simples, a narrativa segue a ordem da diegese, exceto por algumas analepses explicativas, referentes aos antecedentes de alguma personagem.

2.1.2. Duração

Em “Augusta”, a forma canônica predominante do movimento narrativo é a cena. Há muitos pormenores, muitos detalhes. Talvez seja por isso que a narrativa pareça tão lenta e cansativa, já que os sumários são raros e brevíssimos. O grande número de diálogos e as “traduções” do narrador desafiam a paciência e parecem colocar em dúvida a inteligência e a capacidade imaginativa do leitor. As longas seqüências de discursos diretos que remetem a detalhes que nem sempre são significativos para o enredo, o que atenua a força dramática das cenas.

Cena: § 1 a 12, 31 a 53, 60 a 73, 75 a 99, 101 a 160, 167 a 196, 208 a 210, 220 a 246, 248 a 252, 259 a 292, 299 a 308, 310 a 368, 389 a 402, 405 a 424, 429 a 455, 458 a 481.

Em “Uma Senhora”, a composição do tempo é mais complexa. Os sumários aparecem mesclados a descrições e representações de fala e/ou pensamento, formando simbiose de movimentos que torna difícil apurar com clareza o tipo de movimento predominante. O conceito clássico de pausa descritiva, assim como Genette não o considerou aplicável ao texto proustiano, é igualmente ortodoxo para explicar este conto. As descrições de Machado ultrapassam a norma e a pausa. Elas não só desenham características permanentes, como mostram também opiniões, reflexões e contradições de uma personagem que está em processo. As elipses são mais numerosas e de maior amplitude do que em “Augusta”, porque compreendem intervalos de tempo mais extensos. Além disso, são geralmente *determinadas*, como nos trechos introduzidos pelas expressões: “um dia, poucos meses depois...”; “meses

depois...”; “houve um trimestre de respiro...”; “no ano seguinte...”; “oito dias depois (...) vinte dias depois (...) trinta dias mais tarde”.

O ritmo do texto é geralmente ágil, como nos trechos relativos aos fatos que marcam o crescimento de Ernestina, pretexto para falar dos dilemas de Camila, em que se mesclam muitas informações. Porém, há variações de duração que acabam sendo bastante significativas, como, por exemplo:

Era de manhã. Dona Camila estava ao espelho, a janela aberta, a chácara verde e sonora de cigarras e passarinhos. Ela sentia em si a harmonia que a ligava às coisas externas. Só a beleza intelectual é independente e superior. A beleza física é irmã da paisagem. Dona Camila saboreava essa fraternidade íntima, secreta, um sentimento de identidade, uma recordação da vida anterior no mesmo útero divino. Nenhuma lembrança desagradável, nenhuma ocorrência vinha turvar essa expansão misteriosa. Ao contrário, tudo parecia embebê-la de eternidade, e os quarenta e dois anos em que ia não lhe pesavam mais do que outras tantas folhas de rosa. Olhava para fora, olhava para o espelho. De repente, como se lhe surgisse uma cobra, recuou aterrada. Tinha visto sobre a fronte esquerda, um cabelinho branco. Ainda cuidou que fosse do marido; mas reconheceu depressa que não, que era dela mesma, um telegrama da velhice, que aí vinha a marchas forçadas. O primeiro sentimento foi de prostração. Dona Camila sentiu faltar-lhe tudo, tudo, viu-se encanecida e acabada no fim de uma semana.

(...) Ficando só, tornou a olhar para o espelho e, corajosamente, arrancou o cabelinho branco e deitou-a à chácara. *Out, damned spot! out!* Mais feliz do que a outra lady Macbeth, viu assim desaparecer a nódoa no ar, porque no ânimo dela, a velhice era um remorso, e a fealdade um crime. Sai, maldita mancha! sai!

Quando o narrador afirma *eu prefiro contar o que lhe aconteceu*, além de chamar a atenção do leitor - uma vez que vários fatos já haviam sido citados anteriormente, sem avisos - ele nos dá uma pista da importância deste trecho da narrativa, que demarca a transição de Camila de um tempo de “ilusão de estabilidade” para a realidade.

O recurso utilizado para diferenciar esta passagem de tantas outras é a modificação do movimento narrativo. O narrador opta pela cena que, embora não seja dialogada, aproxima os tempos da diegese, da narrativa e da leitura, numa relativa isocronia. A lentidão da narrativa associada à lentidão dos movimentos da personagem, que nos é mostrada num raro momento de solidão, provocam no leitor sensação de suspensão temporal semelhante à de Camila.

Este não é apenas um momento cotidiano em que a personagem senta-se para pentear os cabelos de modo automático. É uma experiência existencial. Enquanto Camila “olha para fora” e “olha para o espelho”, ela vive uma identificação harmoniosa com a natureza e a divindade que remete à analogia com um tempo mítico (*fraternidade, útero divino, eternidade, expansão misteriosa*). A analogia com a eternidade contemplativa do paraíso bíblico fica mais evidente pela comparação do fio de cabelo branco a uma cobra.

Ao contrário do que se poderia supor, para esta Eva o despertar da consciência não aponta para a morte. É no espaço limitado da vida, nos ensina Machado, que podemos experimentar infinitas possibilidades. A consciência é uma porta para a vida, como bem afirma Benjamin num texto sobre Proust: “...não temos tempo para viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários não estávamos em casa” (B, 1985, p.46).

Ao se deparar com a realidade Camila sofre, mas como “uma sensação vale um raciocínio”, D. Camila intui que são o amor à vida e a intensidade com que a vive que a impedem de envelhecer. Não obstante a comparação com Lady Macbeth, ela não se entrega à alienação e luta para de amadurecer, ser feliz, e ser avó...

2.2 Modo

2.2.1. Distância

Em “Augusta”, a narrativa de acontecimentos é mais mimética, portanto tem mais informação pormenorizada e menor presença do narrador.

Em relação à narrativa de falas, o tipo de discurso usado por Machado, quanto à distância, é predominantemente de *terceiro tipo*, ou seja, predominam os diálogos em que o narrador finge dar a palavra à personagem. Isto dá ao texto, segundo Genette, um caráter mais mimético do que narrativo. Neste conto não há uma só página que não contenha uma frase de algum personagem mostrada de forma direta. A representação do discurso das personagens: por discurso direto está presente em todos estes parágrafos:

17, 100, 145, 161, 175, 176, 179, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 213, 214, 215, 218, 225, 236, 253, 254, 255, 256, 264, 265, 266, 293, 294, 295, 299, 309, 325, 360, 270, 371, 372, 373, 374, 380, 384, 386, 388, 403, 404, 414, 451, 453, 456, 457, 466, 485, 486, 487.

A representação de pensamento e discurso de personagem representa 72,7% do texto de “Augusta”. Das representações, 84% estão em forma de discurso direto, e 15,2% em outras formas.

Em “Uma Senhora” temos uma variedade maior de formas de representação. Pode-se, distribuindo por parágrafos, ter-se uma noção da diferença:

Discurso direto: 1, 3, 10, 11, 12, 14, 19, 25, 26.

Outras formas: 4, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24.

Em 26 parágrafos de conto, há representação do pensamento ou discurso de personagem em 25, ou seja, 96% do conto é representação.

Já a representação por discurso direto é de 36% do total, enquanto que as outras formas constituem 64% do total. Isso significa que houve um grande declínio no uso do discurso direto por Machado de Assis no desenvolvimento de seus contos, o autor tornou seu estilo menos mimético e mais narrativo.

A distância se divide em narrativa de falas e narrativa de acontecimentos. Neste conto a narrativa de falas tem pouca expressão. Dos vinte e seis parágrafos apenas seis são de falas. Nele predomina o que Genette chama de discurso narrativizado, que é o tipo mais distante. Outra ligação que pode ser pensada é relativa à diferença que Genette percebe entre o tratamento dado ao diálogo no romance tradicional e na narrativa. Nesta, o autor destaca que a palavra da personagem pode ser tratada como fato da história ou fato diegético.

Em ambos os contos a perspectiva predominante é a não-focalizada, ou de focalização zero, em que o narrador sabe mais do que as personagens.

2.3. Voz

2.3.1. Tempo da narração

Em ambos os contos o tempo é *ulterior*, porque a narração acontece depois da consumação dos fatos narrados. Há diferenças de grau, uma vez que em “Uma senhora”, parece haver uma convergência para o presente que não fica clara em “Augusta” - embora o conto termine usando a forma verbal no presente.

2.3.2. Níveis narrativos e pessoa

A atitude narrativa adotada em “Augusta” é de tipo *heterodiegética*, porque não há participação da instância narrativa (narrador) na história que conta. A história é contada a partir do nível do narrador, ou extradiegético.

O maior problema do narrador deste conto é a sua falta de personalidade. As figuras de linguagem que vimos anteriormente denotam o seu grau de originalidade. Acrescente-se a isso a sua postura explicativa que enfraquece tanto a cena quanto a pausa descritiva, uma vez que ambas acabam repetindo a mesma informação, além de duvidar da inteligência do leitor. Ele, como o narrador de “O Relógio de Ouro”, não se atreve: é distante, chama o leitor de leitor, não tem coragem de dialogar com ele. A única coisa que assume é sua qualidade de escritor:

§28 “Os leitores ficarão conhecendo (...)”;

§57 “Quer dizer que (...)”

§219 “Como os leitores já sabem (...)”

Se os leitores já sabem, para que repetir? Os recursos acima remetem à idéia de que há sobras no texto: explicações demais, diálogos demais, páginas demais para história e personagens pouco interessantes.

As expressões em que assume o seu papel narrativo parecem revelar uma tentativa de contato, mas são tão tímidas e sem vida que não servem para nada.

As referências que usa no texto são obscuras demais para traçar um perfil reconhecível pelo leitor de hoje: Feydeau, Marion, Virgínia... O francês Ernest Aimé Feydeau (1821-1873) era escritor de obras sobre arqueologia que, nas horas vagas, também escrevia romances sentimentais como o *Fanny*, de 1858, lido por Augusta. <

No entanto, como à época a França ditava a moda consumida pela sociedade carioca, a referência não é sem sentido. Trata-se de mais uma ironia machadiana relativa à futilidade da personagem e de seu grupo social que considerava qualquer produto estrangeiro de qualidade indiscutível como o romance que Augusta compra como novidade no Brasil, dez anos após ter sido publicado na França. Esta valorização de tudo o que fosse estrangeiro é evidenciada também pelas recorrentes expressões em latim, inglês e francês no discurso das personagens.

A segunda referência, se for a mesma de Machado, trata-se de uma escritora norte-americana contemporânea dele Mary Virginia Terhune (1831-1922) ou Marion Harland (pseudônimo), que escrevera alguns romances, mas que é lembrada por uma obra intitulada *Common sense in the Household*. A referência a ela por parte de Gomes e Vasconcelos talvez seja uma pitada de ironia que complementa o perfil de *bon vivant* de ambos. Homens da elite do Rio de Janeiro da época, cultivavam a futilidade em todos os planos, até no que liam, sendo que o seu ideal de mulher era a mais submissa e prendada possível.

Em “Senhora” o narrador é homodiegético, isto é, participa da história que conta, neste caso como personagem secundário. O seu discurso é dirigido diretamente ao leitor, se mantendo no nível extradiegético, ao contrário de alguns narradores cujo discurso pode ser dirigido a outra personagem, por conversa, carta ou qualquer outro meio no nível da diegese.

Podemos perceber que neste conto o narrador se coloca no texto e toma posição desde a primeira linha. Maduro, ele tem consciência de seu espaço e papel no texto e assume a própria voz com tranquilidade e firmeza. Sabemos da sua simpatia e desconfiamos do seu envolvimento emocional com a protagonista. A beleza do primeiro parágrafo reside justamente na exposição do narrador e na paixão com que a faz.

As referências a Heine, Shakespeare e ao Evangelho de Mateus funcionam como elementos que auxiliam o leitor a compor o perfil intelectual do narrador, como também suscitam aproximações históricas e literárias. Além de atuarem como elementos constitutivos da sua identidade, essas referências ainda estabelecem um outro nível de diálogo entre narrador e leitor.

O narrador afirma que admira a beleza e a juventude de Camila. Para convencer o leitor o narrador o confunde: “A primeira vez que a vi tinha ela trinta e

seis anos, posto que só parecesse trinta e dois e não passasse da casa dos vinte e nove.”

Como não há leitor que guarde tantas idades de uma só personagem, supomos que o objetivo é que confundamos a verdadeira idade de Camila com tantos números que nos seja impossível lembrar com certeza qual delas é a verdadeira. A imprecisão numérica segue por todo o texto (“oito e nove anos”; “duas ou três amigas íntimas”; “casa dos trinta”; “cinco ou seis meses de quebra”) como a nos confirmar que “uma sensação vale um raciocínio” e que mesmo o que nos parece mais objetivo deve ser relativizado, em função de nossa subjetividade.

Outra estratégia de cooptação do leitor para as suas opiniões é a pergunta retórica. Ela vem sempre após as considerações pessoais do narrador, persuadindo o leitor a concordar com ele, que prevê a sua contra-argumentação, para, logo em seguida sair em defesa de Camila: “Só se lhe podia exigir que não fosse ridícula, e não o era”.

Mas, em se tratando de Machado, é conveniente sempre questionar a voz que nos fala. Mesmo o discurso mais explícito em defesa de Camila não significa que o narrador a poupe de sua ironia. A disputa entre a crítica aos valores de Camila empatia pelas contradições que a tornam tão humana evidencia-se ao longo do texto em passagens como esta, em que Camila sai a passear com a filha. De modo ambíguo, o próprio narrador levanta a hipótese de Camila sair por outros motivos que não o de consolar Ernestina, para logo defendê-la:

Não vamos ao ponto de crer que o sentimento da superioridade é que animava Dona Camila a prolongar e a repetir os passeios. Não: o amor materno, só por si, explica tudo. Mas concedamos que animasse um pouco. Que mal há nisso? Que mal há em que um bravo coronel defenda nobremente a pátria, e as suas dragonas? Nem por isso acaba o amor da pátria e o amor das mães.

O poder de manipulação do narrador passa também pelo grau de intimidade que ele tenta conquistar junto ao leitor, um dos elementos-chave neste caso, são os parênteses, que soam como segredinhos cochichados ao nosso ouvido, como neste exemplo: “Nem as feições que eram ainda concertadas, nem os cabelos, que eram pretos (salvo meia dúzia de fios escondidos), podiam por si sós denunciar a realidade.”

Neste capítulo verificamos algumas semelhanças como a valorização dos nomes próprios, e, nas descrições físicas, no aspecto visual, mãos, cor, etc. As principais diferenças são relativas à estruturação das orações e parágrafos, mais longos em que se misturam vários movimentos narrativos. Machado diminui sensivelmente o número de discursos diretos.

O narrador passa a ter maior independência: incorpora e manipula o discurso das personagens, sem que haja uma diminuição na quantidade de informação, já que há uma reformulação das cenas. Esta conquista de espaço e voz por parte do narrador, esta autonomia que ele consegue a partir da diminuição dos discursos diretos, miméticos por excelência, aliados a uma linguagem mais figurativa são os principais elementos que diferenciam o maduro “Uma Senhora” do juvenil “O segredo de Augusta”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe
(Ítalo Calvino)

Estudar um autor como Machado de Assis faz com que tenhamos a certeza de que, mesmo tratando de pequenas partes de seu universo, a busca da sua linguagem é tarefa para uma vida inteira e que é uma heresia apresentá-la de forma fragmentada. A duração psicológica desta procura certamente não foi outra.

Começamos este trabalho procurando autores que nos dessem uma visão mais profunda da literatura como experiência complexa que é. O estilo de Kant e Ingarden é muito hermético, a sua leitura é muito lenta e difícil. Os autores usam várias denominações para tratar de um mesmo conceito, e mesmo depois da alteração, voltam a usar o primeiro nome, desafiando não só a inteligência do leitor, mas também a sua paciência. Porém nenhum deles nos deu mais trabalho e prazer que o próprio Machado.

Depois de passar pelos quatro contos deste trabalho podemos apontar para alguns elementos que, entre outros não arrolados aqui, acreditamos compor o estilo do contista Machado.

Vamos primeiro ao que há de comum:

Quanto ao léxico, pudemos perceber, em todos os textos, uma grande valorização dos nomes próprios que ocupam os primeiros lugares nas palavras mais utilizadas. Estes, quando substituídos, geralmente o são por palavras que denotam relação social, mais especificamente de gênero e parentesco. As palavras abstratas ocupam espaço importante e também têm conotação social. Os adjetivos não ocupam

um lugar de destaque, mas também não devem ser desprezados, porque quando o autor os usa é para revelar alguma característica importante.

A descrição física das personagens é mais centrada em aspectos visuais como olhos, mãos, braços (os cabelos às vezes merecem destaque). A cor é um dos elementos mais repetidos, tanto nas descrições de personagem como de objetos. As palavras negativas são tão frequentes que mereceriam um trabalho inteiro dedicado a elas. Vejamos uma comparação entre o seu número de aparições em relação ao número de vezes em que os nomes próprios que mais aparecem:

O Segredo de Augusta: não - 153; Vasconcelos - 128

O Relógio de Ouro: não - 47; Luís Negreiros - 48

A Senhora do Galvão: não - 51; Maria Olímpia - 22

Uma Senhora: não - 49; Camila - 39

Alguns recursos, usados ainda de maneira tímida nos contos da juventude como as perguntas ao leitor, as frases mais curtas que quebram o ritmo dos parágrafos ou as anáforas e complementos composto parecem ser desenvolvidos no seu estilo maduro.

As relações do ser e do parecer são obviamente as predominantes em Machado, mesmo que os perfis dos primeiros contos tenham menos força e haja muitos diálogos. Estes elementos comuns ajudam a vislumbrar o autor maduro que apareceria depois como acreditava Sylvio Romero que bem sintetizou:

O progresso tem consistido no melhor manejo da linguagem, na maior correção de estilo, no mais apurado da observação, no mais penetrante da analyse, no alargamento das idéas (p.155).

Quanto às categorias genettianas, o foco narrativo clássico em que o narrador sabe mais que as personagens se mantém, juntamente com o tempo de narração ulterior.

Pode-se notar que as principais semelhanças estão no vocabulário, na estrutura dos complementos (verbais, nominais) e de um narrador com voz própria.

Nos contos “A Senhora do Galvão” e “Uma Senhora”, as diferenças também começam pelo uso dos nomes próprios. Enquanto, nos primeiros contos, quase todas as personagens são tratadas por nome próprio, nestes, este tratamento é um privilégio que cabe à protagonista. Mesmo que sejamos informados de seus nomes, os

personagens secundários são tratados - em geral - de acordo com a relação que têm com a protagonista.

Há um incremento tanto das palavras concretas, quanto das abstratas, adjetivos e verbos, o que provavelmente se deve às mudanças de estruturação das cenas, que não são mais centradas no diálogo, e de um aprofundamento das descrições que são formuladas a partir de uma linguagem mais metafórica.

As figuras de linguagem fazem muita diferença no estilo machadiano nestes contos mais recentes, principalmente em “Uma Senhora”, que considero o melhor, não só dentre estes, mas entre todos os contos do autor. As figuras cumprem um papel adicional e fundamental de caracterizar o narrador.

Quanto às diferenças de apresentação de tempo, enquanto nos primeiros contos há um certo suspense e uma ênfase ainda no enredo, o mesmo não acontece nos últimos. Nestes sabemos desde o primeiro parágrafo o que vai acontecer. Há um número mais de elipses e estas abarcam maior amplitude de tempo, o que demonstra que o autor é muito mais seletivo na escolha das cenas, e dos momentos que vai retratar.

Quanto à cena, o diálogo, que é quase sinônimo de cena nos primeiros contos, vai perdendo espaço gradualmente para uma nova composição cênica em que se misturam a voz do narrador, a representação do discurso ou pensamento das personagens. Em “Galvão” e “Senhora” há uma variedade muito maior de movimentos narrativos, o que mostra um domínio maior da duração temporal.

Quanto ao modo, há diferenças de distância que estão intrinsecamente ligadas às mudanças de voz. Quanto à distância, há uma diminuição dos diálogos e isso repercute num incremento de outras formas de representação do discurso. A queda do discurso direto é gradual e muito significativa (vide estatísticas nos caps. 3 e 4), o que é um indício da segurança do autor em abandonar o que antes era dominante.

Deixamos para o final o elemento mais importante para o estudo do estilo machadiano: o narrador.

A partir das idéias de Genette sobre a impossibilidade da mimese de acontecimentos e da classificação dos tipos de discurso em relação à distância do narrador, podemos perceber um redirecionamento gradual, porém definitivo, do texto machadiano das formas mais miméticas (diálogo, cena dialogada, poucas elipses) para as formas mais narrativas.

O que Genette chama de emancipação do narrador em relação à Proust, pode ser perfeitamente aplicado à trajetória do narrador machadiano nestes contos. Nos primeiros contos temos um narrador que não ousava se atrever e vivia condicionado e limitado ao discurso de outras personagens, que sequer ousava interpretar, mesmo as suas metáforas, ao invés de individualizá-lo, acabavam por revelar uma forma comum de ver o mundo. Nos contos da maturidade, principalmente em “Uma Senhora”, o narrador toma posse da sua voz, não teme expressar o seu discurso e imprime a sua personalidade nos discursos dos outros, deixando de ser refém da mimese.

Ao assumir os limites que o papel narrativo impõe, outras possibilidades se abriram para o narrador machadiano. Não é por acaso que suas obras-primas têm um narrador autodiegético e que em “Uma Senhora” ele se coloque como personagem também. Esta emancipação do narrador o eleva à condição de sujeito; acontece uma libertação análoga a que o homem experimentou com a revolução kantiana, ocorre a libertação do universo literário em relação à mimese da realidade e do narrador em relação às palavras das personagens. Como deus passa a ser considerado uma idéia necessária da razão, que serve para balizar o nosso modo de apreender o mundo, a realidade não é mais um modelo a ser imitado, mas um referencial que balize a sua lógica interna, como bem afirma Umberto Eco:

É preciso criar obstáculos para poder inventar livremente. Em poesia o obstáculo pode ser o verso, o pé, a rima, aquilo que os contemporâneos chamam de respiração conforme o ouvido... Em narrativa o obstáculo é dado pelo mundo subjacente. E isso não tem nada a ver com o realismo (embora explique até mesmo o realismo). Pode-se construir um mundo totalmente irreal, onde os burros voam e as princesas são ressuscitadas por um beijo: mas é preciso que esse mundo, meramente possível e irreal, exista, segundo estruturas difundidas previamente) é preciso saber se, nesse mundo, uma princesa pode ser ressuscitada apenas pelo beijo de um príncipe ou também de uma bruxa... (ECO, s/d, p. 22).

O novo narrador machadiano não é mais objeto, mas sujeito de seu texto. Ele descobre que a sua voz, mais do que imitar, pode criar um universo.

E tudo isso aconteceu antes de Proust, Joyce e Kafka, com Machado de Assis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza, coleção Os Pensadores, São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética - A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini (et al.), São Paulo, Hucitec/Unesp, 3ª edição, 1993.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, São Paulo, Hucitec, 6ª edição, 1992.
- BATES, H. E. *The Modern Short Story from 1809 to 1953*. London, Hale, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Objetiva, 1995.
- BOSI, Alfredo (et al.). *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 3ª edição, 1993.
- _____. *"O Nacional e Suas Faces"* : Eurípides Simões de Paula, in memoriam. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1983.
- CALVINO, Ítalo. *Por Que Ler os Clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Itatiaia, 7ª edição, 1993.

- _____ et al. *A Personagem de Ficção*. 7a. ed., São Paulo, Perspectiva.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1978.
- CHKLOVSKI, V. e outros. "A Arte Como Procedimento". In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Loyola, 1993.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- ECO, Umberto. *Pós-Escrito ao Nome da Rosa*. Tradução Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencine. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.
- EIKHENBAUM, B. e outros. "Como é feito o Capote de Gogol". In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.
- FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução de Eliana Maria de Melo e Souza. São Paulo, Ensaio, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins, Lisboa, Vega, s/d.
- GLEDSOHN, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- _____ *Machado de Assis: impostura e realismo*. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Loyola, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.
- INGARDEN, Roman. *A Obra de Arte Literária*. Tradução de Albin E. Beau Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2a edição, 1965.

- JAMESON, Fredric. "O pós-modernismo e a sociedade de consumo". In: Kaplan, E Ann (org.) *O Mal-Estar no Pós-Modernismo: teorias e práticas*. Tradução de Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.
- JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**. Tradução de Enid Abreu Dobrámszky. São Paulo, Iluminuras, 1996.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- _____. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo, Nova Cultural, 4a edição, coleção Os Pensadores, 1991.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- LEECH, Geoffrey N. & SHORT, Michael H. *Style in Fiction*. New York, Longman, 1990.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras Completas*. Rio de Janeiro, editora Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e Tradição Moderna*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária; São Paulo, editora da USP, 1974.
- MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Tradução de Manuel Ruas, Lisboa, Editorial Estampa, 1981.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1988.
- POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix, 1990.
- REID, Ian. *The Short Story*. London: Methuen (Critical Idiom Series), 1977.
- ROMERO, Sylvio. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro, José Olympio editora, 2a. edição, 1936.
- SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1990.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre Livros e Leitura*. Tradução de Walter Carlos Costa e Philippe Humblé, Porto Alegre, Paraula, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas; forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

_____ *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo,
Duas Cidades, 1990

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e
Carmo, Publicações Europa-América, 2a. edição, 1971.

ANEXOS

O Segredo de Augusta

1 São onze horas da manhã.

2 - Papai já acordou? pergunta Adelaide à sua mãe.

3 - Não, responde esta sem levantar os olhos do livro.

4 Adelaide levantou-se e foi ter com Augusta.

5 - Mas é tão tarde, mamãe, disse ela. São onze horas. Papai dorme muito.

6 Augusta deixou cair o livro no regaço, e disse olhando para Adelaide.

7 - É que naturalmente recolheu-se tarde.

8 - Reparei já que nunca me despeço de papai quando me vou deitar. Anda sempre fora.

9 Augusta sorriu.

10 - És uma roceira; disse ela; dormes com as galinhas. Aqui o costume é outro. Teu pai tem que fazer de noite.

11 - É política, mamãe? perguntou Adelaide.

12 - Não sei, respondeu Augusta.

13 Comecei dizendo que Adelaide era filha de Augusta, e esta informação, necessária no romance, não o era menos na vida real em que se passou o episódio que vou contar, porque à primeira vista ninguém diria que havia ali mãe e filha; pareciam duas irmãs, tão jovem era a mulher de Vasconcelos.

14 Tinha Augusta trinta anos e Adelaide quinze; mas comparativamente a mãe parecia mais moça ainda que a filha. Conservava a mesma frescura dos quinze anos, e tinha de mais o que faltava a Adelaide, que era a consciência da beleza e da mocidade, consciência que seria louvável se não tivesse como consequência uma imensa e profunda vaidade. A sua estatura era mediana mas imponente. Era muito alva e muito corada. Tinha os cabelos castanhos e os olhos garços. As mãos compridas e bem feitas, pareciam criadas para os afagos de amor. Augusta dava melhor emprego às suas mãos; calçava-as de macia pelica.

15 As graças de Augusta estavam todas em Adelaide, mas em embrião. Adivinhava-se que aos vinte anos Adelaide devia rivalizar com Augusta; mas por enquanto havia na menina uns restos da infância que não davam realce aos elementos que a natureza pusera nela.

16 Todavia era bem capaz de apaixonar um homem, sobretudo se ele fosse poeta, e gostasse das virgens de quinze anos, até porque era um pouco pálida, e os poetas em todos os tempos tiveram sempre queda para as criaturas descoradas.

17 Augusta vestia com suprema elegância; gastava muito, é verdade: mas aproveitava bem as enormes despesas, se acaso é isso aproveitá-las. Deve-se fazer-lhe uma justiça; Augusta não regateava nunca; pagava o preço que lhe pediam por qualquer coisa. Punha nisso a sua grandeza, e achava que o procedimento contrário era ridículo e de baixa esfera.

18 Neste ponto Augusta partilhava os sentimentos e servia aos interesses de alguns mercadores, que entendem ser uma desonra abater alguma coisa no preço de suas mercadorias.

19 O fornecedor de fazendas de Augusta, quando falava a este respeito, costumava dizer-lhe:

20 - Pedir um preço e dar a fazenda por um preço menor, é confessar que havia a intenção de esbulhar o freguês.

21 O fornecedor preferia fazer a coisa sem a confissão.

22 Outra justiça que devemos reconhecer era que Augusta não poupava esforços para que Adelaide fosse tão elegante como ela.

23 Não era pequeno o trabalho.

24 Adelaide desde a idade de cinco anos fora educada na roça em casa de uns parentes de Augusta, mais dados ao cultivo do café que às despesas do vestuário. Adelaide foi educada nesses hábitos e nessas idéias. Por isso quando chegou à corte, onde se reuniu à família, houve para ela uma verdadeira transformação. Passava de uma civilização para outra; viveu numa longa série de anos. O que lhe valeu é que tinha em sua mãe uma excelente mestra. Adelaide reformou-se, e no dia em que começa esta narração já era outra; todavia estava ainda muito longe de Augusta.

25 No momento em que Augusta respondia à curiosa pergunta de sua filha acerca das ocupações de Vasconcelos, parou um carro à porta.

26 Adelaide correu à janela.

27 - É D. Carlota, mamãe, disse a menina voltando-se para dentro.

28 Daí a alguns minutos entrava na sala a D. Carlota em questão. Os leitores ficarão conhecendo esta nova personagem com a simples indicação de que era um segundo volume de Augusta; bela, como ela; elegante, como ela; vaidosa, como ela.

29 Tudo isto quer dizer que eram as mais afáveis inimigas que podem haver neste mundo.

30 Carlota vinha pedir a Augusta para ir cantar num concerto que ia dar em casa, imaginado por ela para o fim de inaugurar um magnífico vestido novo.

31 Augusta de boa vontade acedeu ao pedido.

32 - Como está seu marido? perguntou ela a Carlota.

33 - Foi para a praça; e o seu?

34 - O meu dorme.

35 - Como um justo? perguntou Carlota sorrindo maliciosamente.

36 - Parece, respondeu Augusta.

37 Neste momento, Adelaide, que por pedido de Carlota tinha ido tocar um noturno ao piano, voltou para o grupo.

38 A amiga de Augusta perguntou-lhe:

39 - Aposto que já tem algum noivo em vista?

40 A menina corou muito, e balbuciou:

41 - Não fale nisso.

42 - Ora, há de ter! Ou então aproxima-se da época em que há de ter um noivo, e eu já lhe profetizo que há de ser bonito...

43 - É muito cedo, disse Augusta.

44 - Cedo!

45 - Sim, está muito criança; casar-se-á quando for tempo, e o tempo está longe...

46 - Já sei, disse Carlota rindo, quer prepará-la bem... aprovo-lhe a intenção. Mas nesse caso não lhe tire as bonecas.

47 - Já não as tem.

48 - Então é difícil impedir os namorados. Uma coisa substitui a outra.

Augusta sorriu, e Carlota levantou-se para sair.

49 - Já, disse Augusta.

50 - É preciso, adeus!

51 - Adeus!

52 Trocaram-se alguns beijos e Carlota saiu logo.

53 Logo depois chegaram dois caixeiros: um com alguns vestidos e outro com um romance; eram encomendas feitas na véspera. Os vestidos eram caríssimos, e o romance tinha este título: *Fanny*, por Ernesto Feydeau.

II.

54 Pela uma hora da tarde do mesmo dia levantou-se Vasconcelos da cama.

55 Vasconcelos era um homem de quarenta anos bem apessoado, dotado de um maravilhoso par de suíças grisalhas, que lhe davam um ar de diplomata, coisa de que estava afastado umas boas cem léguas. Tinha a cara risonha e expansiva; todo ele respirava uma robusta saúde.

56 Possuía uma boa fortuna e não trabalhava, isto é, trabalhava muito na destruição da referida fortuna, obra em que sua mulher colaborava conscienciosamente.

57 A observação de Adelaide era verídica; Vasconcelos recolhia-se tarde; acordava sempre depois do meio-dia; e saía às ave-marias para voltar na madrugada seguinte. Quer dizer que fazia com regularidade algumas pequenas excursões à casa da família.

58 Só uma pessoa tinha o direito de exigir de Vasconcelos mais alguma assiduidade em casa: era Augusta; mas ela nada lhe dizia. Nem por isso se davam mal, porque o marido em compensação da tolerância de sua esposa não lhe negava nada, e todos os caprichos dela eram de pronto satisfeitos.

59 Se acontecia que Vasconcelos não pudesse acompanhá-la a todos os passeios e bailes, incumbia-se disso um irmão dele, comendador de duas ordens, político e oposição, excelente jogador de vultete, e homem amável nas horas vagas, que eram bem poucas. O irmão Lourenço era o que se pode chamar um irmão terrível. Obedecia a todos os desejos da cunhada, mas não poupava de quando em quando um sermão ao irmão. Boa semente que não pegava.

60 Acordou, pois, Vasconcelos, e acordou de bom humor. A filha alegrou-se muito ao vê-lo, e ele mostrou-se de uma grande afabilidade com a mulher, que lhe retribuiu do mesmo modo.

61 - Por que acorda tão tarde? perguntou Adelaide acariciando as suíças de Vasconcelos.

62 - Porque me deito tarde.

63 - Mas por que se deita tarde?

64 - Isso agora é muito perguntar! disse Vasconcelos sorrindo.

65 E continuou:

66 - Deito-me tarde porque assim o pedem as necessidades políticas. Tu não sabes o que é política; é uma coisa muito feia, mas muito necessária.

67 - Sei o que é política, sim! disse Adelaide.

68 - Ah! explica-me lá então o que é.

69 - Lá na roça, quando quebraram a cabeça do juiz de paz, disseram que era por política; o que eu achei esquisito, porque a política seria não quebrar a cabeça...

70 - Vasconcelos riu muito com a observação da filha, e foi almoçar exatamente quando entrava o irmão, que não pôde deixar de exclamar:

71 - A boa hora almoças tu!

72 - Aí vens tu com as tuas reprimendas. Eu almoço quando tenho fome... Vê se me queres agora escravizar às horas e às denominações. Chama-lhe almoço ou *hunch*, a verdade é que estou comendo.

73 Lourenço respondeu com uma careta.

74 Terminado o almoço, anunciou-se a chegada do Sr. Batista. Vasconcelos foi recebê-lo no gabinete particular. Batista era um rapaz de vinte e cinco anos; era o tipo acabado do pândego; excelente companheiro numa ceia de sociedade equívoca, nulo conviva numa sociedade honesta. Tinha chiste e certa inteligência, mas era preciso que estivesse em clima próprio para que se lhe desenvolvessem estas qualidades. No mais era bonito; tinha um lindo bigode; calçava botins dos Campas, e vestia no mais apurado gosto; fumava tanto como um soldado e tão bem como um lorde.

75 - Aposto que acordaste agora? disse Batista entrando no gabinete de Vasconcelos.

76 - Há três quartos de hora; almocei neste instante. Toma um charuto.

77 Batista aceitou o charuto, e estirou-se numa cadeira americana, enquanto Vasconcelos acendia um fósforo.

78 - Viste o Gomes? perguntou Vasconcelos.

79 - Vi-o ontem. Grande notícia: rompeu com a sociedade.

80 - Deveras?

81 - Quando perguntei por que motivo ninguém o via há um mês, respondeu que estava passando por uma transformação, e que do Gomes que foi só ficara a lembrança. Parece incrível; mas o rapaz fala com convicção.

82 - Não creio; aquilo é alguma caçoada que nos quer fazer. Que novidades há?

83 - Nada; isto é, tu é que deves saber alguma coisa.

84 - Eu, nada...

85 - Ora essa! não foste ontem ao Jardim?

86 - Fui, sim: houve uma ceia...

87 - De família, sim. Eu fui ao Alcazar. A que horas acabou a reunião?

88 - Às quatro da manhã...

89 Vasconcelos estendeu-se numa rede, e a conversa continuou por este tom, até que um moleque veio dizer a Vasconcelos que estava na sala o Sr. Gomes.

90 - Eis o homem! disse Batista.

91 - Manda subir, ordenou Vasconcelos.

92 O moleque desceu para dar o recado; mas só um quarto de hora depois é que Gomes apareceu, por demorar-se algum tempo em baixo conversando com Augusta e Adelaide.

93 - Quem é vivo sempre aparece, disse Vasconcelos ao avistar o rapaz.

94 - Não me procuram..., disse ele.

95 - Perdão; eu já fui lá duas vezes, e disseram-me que havias saído.

96 - Só por grande fatalidade, porque eu quase nunca saio.

97 - Mas então estás completamente ermitão?

98 - Estou crisálida; vou reaparecer borboleta, disse Gomes sentando-se.

99 - Temos poesia... Guarda debaixo, Vasconcelos...

100 O novo personagem, o Gomes tão desejado e tão escondido, representava ter cerca de trinta anos. Ele, Vasconcelos e Batista eram a trindade do prazer e da dissipação, ligada por uma indissolúvel amizade. Quando Gomes, cerca de um mês antes, deixou de aparecer nos circuitos do costume, todos repararam nisso, mas só Vasconcelos e Batista sentiram deveras. Todavia, não insistiram muito em arrancá-lo à solidão, somente pela consideração de que talvez houvesse nisso algum interesse do rapaz.

101 Gomes foi portanto recebido como um filho pródigo.

102 - Mas onde te meteste? que é isso de crisálida e de borboleta? Cuidas que eu sou do manguê?

103 - É o que lhes digo, meus amigos. Estou criando asas.

104 - Asas! disse Batista sufocando uma risada.

105 - Só se são asas de gavião para cair...

106 - Não, estou falando sério.

107 E com efeito Gomes apresentava um ar sério e convencido.

108 Vasconcelos e Batista olharam um para o outro.

109 - Pois se é verdade isto que dizes, explica-nos lá que asas são essas, e sobretudo para onde é que queres voar.

110 A estas palavras de Vasconcelos, acrescentou Batista:

111 - Sim, deve dar-nos uma explicação, e se nós que somos o teu conselho de família, acharmos que a explicação é boa, aprovamo-la, senão, ficas sem asas, e ficas sendo o que sempre foste...

112 - Apoiado, disse Vasconcelos.

113 - Pois é simples; estou criando asas de anjo, e quero voar para o céu do amor.

114 - Do amor! disseram os dois amigos de Gomes.

115 - É verdade, continuou Gomes. Que fui eu até hoje? Um verdadeiro estróina, um perfeito pândego, gastando às mãos largas a minha fortuna e o meu coração. Mas isto é bastante para encher a vida? parece que não...

116 - Até aí concordo...isso não basta; é preciso que haja outra coisa; a diferença está na maneira de...

117 - É exato, disse Vasconcelos; é exato; é natural que vocês pensem de modo diverso, mas eu acho que tenho razão em dizer que sem o amor casto e puro a vida é um puro deserto.

118 Batista deu um pulo.

119 Vasconcelos fitou os olhos em Gomes:

120 - Aposto que vais casar? disse-lhe.

121 - Não sei se vou casar; sei que amo, e espero acabar por casar com a mulher a quem amo.

122 - Casar! exclamou Batista.

123 E soltou uma estridente gargalhada.

124 Mas Gomes falava tão seriamente, insistia com tanta gravidade naqueles projetos de regeneração, que os dois amigos acabaram por ouvi-lo com igual seriedade.

125 Gomes falava uma linguagem estranha, e inteiramente nova na boca de um rapaz que era o mais doido e ruidoso nos festins de Baco e de Citera.

126 - Assim, pois, deixa-nos? perguntou Vasconcelos?

127 - Eu? sim e não; encontrar-me-ão nas salas; nos hotéis e nas casas equívocas nunca mais.

128 - *De profundis*... cantarolou Batista.

129 - Mas, afinal de contas, disse Vasconcelos, onde está atua Marion? Pode-se saber quem ela é?

130 - Não é Marion, é Virgínia... Pura simpatia ao princípio, depois afeição pronunciada, hoje paixão verdadeira. Lutei enquanto pude: mas abati as armas diante de uma força maior. O meu grande medo era não ter uma alma capaz de oferecer a essa gentil criatura. Pois tenho-a, e tão fogosa, e tão virgem, quanto no tempo dos meus dezoito anos. Só o casto olhar de uma virgem poderia descobrir no meu lodo essa pérola divina. Renasço melhor do que era. ...

131 - Está claro, Vasconcelos, o rapaz está doido; mandemo-lo para a Praia Vermelha, e como pode ter algum acesso, eu vou-me embora...

132 Batista pegou no chapéu.

133 - Onde vais? disse-lhe Gomes.

134 - Tenho que fazer; mas logo aparecerei em tua casa; quero ver se ainda é tempo de arrancar-te a esse abismo.

135 E saiu.

III

136 Os dois ficaram sós.

137 - Então é certo que estás apaixonado?

138 - Estou. Eu bem que sabia que vocês dificilmente acreditariam nisso: eu próprio não creio ainda, e contudo é verdade. Acabo por onde tu começaste será melhor ou pior? eu creio que é melhor.

139 - Tens interesse em ocultar o nome da pessoa?

140 - Oculto-o por ora a todos, menos a ti.

141 - É uma prova de confiança...

Gomes sorriu.

142 - Não, disse ele, é uma condição *sine qua non*; antes de todos, tu deves saber quem é a escolhida do meu coração; trata-se de tua filha.

143 - Adelaide? perguntou Vasconcelos espantado.

144 - Sim, tua filha.

145 A revelação de Gomes caiu como uma bomba. Vasconcelos nem por sombra suspeitava semelhante coisa.

146 - Este amor é da tua aprovação? perguntou-lhe Gomes.

147 Vasconcelos refletia e depois de alguns minutos de silêncio, disse:

148 - O meu coração aprova a tua escolha; és meu amigo, estás apaixonado, e uma vez que ela te ame...

149 Gomes ia falar, mas Vasconcelos continuou sorrindo:

150 - Mas a sociedade?

151 - Que sociedade?

152 - A sociedade que nos tem em conta de libertinos, a ti e a mim, é natural que não aprove o meu ato.

153 - Já vejo que é uma recusa, disse Gomes entristecendo.

154 - Qual recusa, pateta! É uma objeção que tu poderás destruir dizendo: a sociedade é uma grande caluniadora e uma famosa indiscreta. Minha filha é tua, com uma condição.

155 - Qual?

156 - A condição da reciprocidade. Ama-te ela?

157 - Não sei, respondeu Gomes.

158 - Mas desconfias...

159 - Não sei; sei que amo e que daria a minha vida por ela, mas ignoro se sou correspondido.

160 - Hás de ser... Eu me incumbirei de palpar o terreno. Daqui a dois dias dou-te a minha resposta. Ah! se ainda tenho de ver-te meu genro!

161 A resposta de Gomes foi cair-lhe nos braços. A cena já roçava pela comédia quando deram três horas. Gomes lembrou-se que tinha *rendez vous* com um amigo; Vasconcelos lembrou-se que tinha de escrever algumas cartas.

162 Gomes saiu sem falar às senhoras.

163 Pelas quatro horas Vasconcelos dispunha-se a sair, quando vieram anunciar-lhe a visita do Sr. José Brito.

164 Ao ouvir este nome o alegre Vasconcelos franziu o sobrolho.

165 Pouco depois entrava no gabinete o Sr. José Brito.

166 O Sr. José Brito era para Vasconcelos um verdadeiro fantasma, um eco do abismo, uma voz da realidade: era um credor.

167 - Não contava hoje com a sua visita, disse Vasconcelos.

168 - Admira, respondeu o Sr. José Brito com uma placidez de apunhalar, porque hoje são 21.

169 - Cuidei que eram 19, balbuciou Vasconcelos.

170 - Anteontem, sim; mas hoje são 21. Olhe, continuou o credor pegando no Jornal do Comércio que se achava numa cadeira: quinta-feira, 21.

171 - Vem buscar o dinheiro?

172 - Aqui está a letra, disse o Sr. José Brito, tirando a carteira do bolso e um papel da carteira.

173 - Por que não veio mais cedo? perguntou Vasconcelos, procurando assim espaçar a questão principal.

174 - Vim às oito horas da manhã, respondeu o credor, estava dormindo; vim às nove, idem; vim às dez, idem; vim às onze, idem; vim ao meio-dia, idem. Quis vir à uma hora, mas tinha de mandar um homem para a cadeia, e não me foi possível acabar cedo. Às três jantei, e às quatro aqui estou.

175 Vasconcelos puxava o charuto a ver se lhe ocorria alguma idéia boa de escapar ao pagamento com que ele não contava.

176 Não achava nada; mas o próprio credor forneceu-lhe o ensejo.

177 - Além de que, disse ele, a hora não importa nada porque eu estava certo de que o senhor vai me pagar.

178 - Ah! disse Vasconcelos: é talvez um engano; eu não contava com o senhor hoje, e não arranjei o dinheiro...

179 - Então como há de ser? perguntou o credor com ingenuidade.

Vasconcelos sentiu entrar-lhe n'alma a esperança.

180 - Nada mais simples, disse; o senhor espera até amanhã...

181 - Amanhã, quero assistir à penhora de um indivíduo que mandei processar por uma larga dívida; não posso...

182 - Perdão, eu levo-lhe o dinheiro à sua casa...

183 - Isto seria bom se os negócios comerciais se arranjassem assim. Se fôssemos dois amigos, é natural que eu me contentasse com a sua promessa, e tudo acabaria amanhã; mas eu sou seu credor, e só tenho em vista salvar meu interesse... Portanto acho melhor pagar hoje...

184 Vasconcelos passou a mão pelos cabelos.

185 - Mas se eu não tenho! disse ele.

186 - É uma coisa que o deve incomodar muito, mas que a mim não me causa a menor impressão... isto é, deve causar-me alguma, porque o senhor está hoje em situação é precária.

187 - Eu?

188 - É verdade; as suas casas da rua da Imperatriz estão hipotecadas; a da rua de S. Pedro foi vendida, e a importância já vai longe; os seus escravos têm ido a um e um, sem que o senhor o perceba, e as despesas que o senhor há pouco fez para montar uma casa a certa dama da sociedade equívoca são imensas. Eu sei tudo; sei mais do que o senhor...

189 Vasconcelos estava visivelmente aterrado.

190 O credor dizia a verdade.

191 - Mas enfim, disse Vasconcelos, o que havemos de fazer?

192 - Uma coisa simples; duplicamos a dívida e o senhor passa-me agora mesmo um depósito.

193 - Duplicar a dívida! mas isto é um...

194 - Isto é uma tábua de salvação; sou moderado. Vamos lá, aceite. Escreva-me aí o depósito, e rasga-se a letra.

195 Vasconcelos ainda quis fazer objeção; mas era impossível convencer o Sr. José Brito.

196 Assinou o depósito de dezoito contos.

197 Quando o credor saiu, Vasconcelos entrou a meditar seriamente na sua vida.

198 Até então gastara tanto e tão cegamente que não reparara no abismo que ele próprio cavara a seus pés.

199 Veio porém adverti-lo a voz de um de seus algozes.

200 Vasconcelos refletiu, calculou, recapitulou as suas despesas e as suas obrigações, e viu que da fortuna que possuía, tinha na realidade menos da quarta parte.

201 Para viver como até ali vivera, aquilo era nada menos que a miséria.

202 Que fazer em tal situação?

203 Vasconcelos pegou no chapéu e saiu.

204 Vinha caindo a noite.

205 Depois de andar algum tempo pelas ruas entregue às suas meditações, Vasconcelos entrou no Alcazar.

206 Era um meio de distrair-se.

207 Ali encontraria a sociedade do costume.

208 Batista veio ao encontro do amigo.

209 - Que cara é essa? disse-lhe.

210 - Não é nada, pisaram-me um calo, respondeu Vasconcelos, que não encontrava melhor resposta.

211 Mas um pedicuro que se achava perto de ambos ouviu o dito, e nunca mais perdeu de vista o infeliz Vasconcelos, a quem a coisa mais indiferente incomodava. O olhar persistente do pedicuro aborreceu-o tanto, que Vasconcelos saiu.

212 Entrou no Hotel de Milão, para jantar. Por mais preocupado que ele estivesse, a exigência do estômago não se demorou.

213 Ora, no meio do jantar lembrou-lhe aquilo que não devia ter-lhe saído da cabeça: o pedido de casamento feito nessa tarde por Gomes.

214 Foi um raio de luz.

215 - Gomes é rico, pensou Vasconcelos; o meio de escapar a maiores desgostos é este; Gomes casa-se com Adelaide, e como é meu amigo não negará o que eu precisar. Pela minha parte procurarei ganhar o perdido... Que boa fortuna foi aquela lembrança do casamento!

216 Vasconcelos comeu alegremente; voltou depois ao Alcazar, onde alguns rapazes e *outras pessoas* fizeram esquecer completamente os seus infortúnios.

217 Às três horas da noite Vasconcelos entrava para casa com a tranquilidade e regularidade do costume.

IV

218 No dia seguinte o primeiro cuidado de Vasconcelos foi consultar o coração de Adelaide. Queria porém fazê-lo na ausência de Augusta. Felizmente esta precisava ir ver à rua da Quitanda umas fazendas novas, e saiu como cunhado, deixando a Vasconcelos toda a liberdade.

219 Como os leitores já sabem, Adelaide queria muito ao pai, e era capaz de fazer por ele tudo. Era, além disso, um excelente coração. Vasconcelos contava com estas duas forças.

220 - Vem cá, Adelaide, disse ele, entrando na sala; sabes quantos anos tens?

221 - Tenho quinze.

222 - Sabes quantos anos tem tua mãe?

223 - Vinte e sete não é?

224 - Tem trinta; quer dizer que tua mãe casou-se com quinze anos.

225 Vasconcelos parou a fim de ver o efeito que produziam estas palavras; mas foi inútil a expectativa; Adelaide não compreendeu nada.

226 O pai continuou:

227 - Não pensaste no casamento?

228 A menina corou muito, hesitou em falar, mas como o pai instasse, respondeu:

229 - Qual, papai! Eu não quero casar...

230 - Não queres casar? É boa! por quê?

231 - Porque não tenho vontade e vivo bem aqui.

232 - Mas tu podes casar e continuar a viver aqui...

233 - Bem; mas não tenho vontade.

234 - Anda lá... Amas alguém, confessa.

235 - Não me pergunte isso, papai... eu não amo ninguém.

236 A linguagem de Adelaide era tão sincera, que Vasconcelos não podia duvidar.

237 - Ela fala a verdade, pensou ele; é inútil tentar por esse lado...

Adelaide sentou-se ao pé dele, e disse:

238 - Portanto, meu paizinho, não falemos mais nisso...

239 - Falemos, minha filha; tu és criança, não sabes calcular. Imagina que eu e tua mãe morremos amanhã. Quem te há de amparar? Só um marido.

240 - Mas se eu não gosto de ninguém...

241 - Por ora; mas hás de vir a gostar se o noivo for um bonito rapaz, de bom coração... eu já escolhi um que te ama muito, e a quem tu hás de amar.

242 Adelaide estremeceu.

243 - Eu? disse ela. Mas... quem é?

244 - É o Gomes.

245 - Não o amo, meu pai...

246 - Agora, creio; mas não negas que ele é digno de ser amado. Dentro de dois meses estás apaixonada por ele.

247 Adelaide não disse palavra. Curvou a cabeça e começou a torcer os dedos uma de suas tranças bastas e negras. O seio arfava-lhe com força; a menina tinha os olhos cravados no tapete

248 - Vamos, está decidido, não? perguntou Vasconcelos

249 - Mas, papai, e se eu for infeliz?...

250 - Isso é impossível, minha filha; hás de ser muito feliz; e hás de amar muito a teu marido.

251 - Oh! papai, disse-lhe Adelaide com os olhos rasos de água, peço-lhe que não me case ainda...

252 - Adelaide, o primeiro dever de uma filha é obedecer a seu pai, e eu sou teu pai. Quero que te cases com o Gomes; hás de casar.

253 Estas palavras, para terem todo o efeito, deviam ser seguidas de uma retirada rápida. Vasconcelos compreendeu isso, e saiu da sala deixando Adelaide na maior desolação.

254 Adelaide não amava ninguém. A sua recusa não tinha por ponto de partida nenhum outro amor; também não era resultado de aversão que tivesse pelo seu pretendente.

255 A menina sentia simplesmente uma total indiferença pelo rapaz.

256 Nestas condições o casamento não deixava de ser uma odiosa imposição

257 Mas que faria Adelaide? a quem recorreria?

258 Recorreu às lágrimas.

259 Quanto a Vasconcelos, subiu ao gabinete e escreveu as seguintes linhas ao futuro genro:

260 “Tudo caminha bem; autorizo-te a vires fazer a corte à pequena, e espero que dentro de dois meses o casamento esteja concluído”.

261 Fechou a carta e mandou-a.

262 Pouco depois voltaram de fora Augusta e Lourenço.

263 Enquanto Augusta subiu para o quarto de *toilette* para mudar de roupa, Lourenço foi ter com Adelaide, que estava no jardim.

264 Reparou que ela tinha os olhos vermelhos, e inquiriu a causa, mas a moça negou que fosse de chorar.

265 Lourenço não acreditou nas palavras da sobrinha, e instou com ela para que lhe contasse o que havia.

266 Adelaide tinha grande confiança no tio, até por causa de sua rudeza de maneiras. No fim de alguns minutos de instâncias, Adelaide contou a Lourenço a cena com o pai.

267 - Então, é por isso que estás chorando, pequena?

268 - Pois então? como fugir ao casamento?

269 - Descansa, não te casarás; eu te prometo que não te hás de casar...

270 A moça sentiu um estremecimento de alegria.

271 - Promete, meu tio, que há de convencer a papai?

272 - Hei de vencê-lo ou convencê-lo, não importa; tu não te hás de casar. Teu pai é um tolo.

273 Lourenço subiu ao gabinete de Vasconcelos, exatamente no momento em que este se dispunha a sair.

274 - Vais sair? perguntou-lhe Lourenço.

275 - Vou.

276 - Preciso falar-te.

277 Lourenço sentou-se, e Vasconcelos, que já tinha o chapéu na cabeça, esperou de pé que ele falasse.

278 - Senta-te, disse Lourenço.

279 Vasconcelos sentou-se.

280 - Há dezesseis anos...

281 - Começas muito de longe; vês se abrevias uma meia dúzia de anos, sem o que não prometo ouvir o que me vais dizer.

282 - Há dezesseis anos, continuou Lourenço, que és casado; mas a diferença entre o primeiro dia e o dia de hoje é grande.

283 - Naturalmente, disse Vasconcelos. *Tempora mutantur et...*

284 - Naquele tempo, continuou Lourenço, dizias que encontraras o paraíso, o verdadeiro paraíso, e foste durante dois ou três anos o modelo dos maridos. Depois mudaste completamente; e o paraíso tornar-se-ia verdadeiro inferno se tua mulher não fosse tão indiferente e fria como é, evitando assim as mais terríveis cenas domésticas.

285 - Mas, Lourenço, que tens com isso?

286 - Nada; nem é disso que vou falar-te. O que me interessa é que não sacrifiques tua filha por um capricho, entregando-a a um de teus companheiros de vida solta...

287 Vasconcelos levantou-se:

288 - Estás doido! disse ele.

289 - Estou calmo, e dou-te o prudente conselho de não sacrificares a tua filha a um libertino.

290 - Gomes não é um libertino; teve uma vida de rapaz, é verdade, mas gosta de Adelaide, e reformou-se completamente. É um bom casamento, e por isso acho que todos devemos aceitá-lo.

É a minha vontade, e nesta casa quem manda sou eu.

291 Lourenço procurou falar ainda, mas Vasconcelos já ia longe.

292 - Que fazer? pensou Lourenço.

V

293 A oposição de Lourenço não causava grande impressão a Vasconcelos. Ele podia, é verdade, sugerir à sobrinha idéias de resistência, mas Adelaide, que era um espírito fraco, cederia ao último que lhe falasse, e os conselhos de um dia seriam vencidos pela imposição do dia seguinte.

294 Todavia era conveniente obter o apoio de Augusta. Vasconcelos pensou em tratar disso o mais cedo que lhe fosse possível.

295 Entretanto, urgia organizar seus negócios, e Vasconcelos procurou um advogado a quem entregou todos os papéis e informações, encarregando-o de orientá-lo em todas as necessidades da situação quais os meios que poderia opor em qualquer caso de reclamação por dívida ou hipoteca.

296 Nada disto fazia supor da parte de Vasconcelos uma reforma de costumes. Preparava-se apenas para continuar a vida anterior.

297 Dois dias depois da conversa com o irmão, Vasconcelos procurou Augusta, para tratar francamente do casamento de Adelaide.

298 Já nesse intervalo o futuro noivo, obedecendo ao conselho de Vasconcelos, fazia corte prévia à filha. Era possível que, se o casamento não lhe fosse imposto, Adelaide acabasse por gostar do rapaz. Gomes era um homem belo e elegante; e, além disso, conhecia todos os recursos de que se deve usar para impressionar uma mulher.

299 Teria Augusta notado a presença assídua do moço? Vasconcelos fazia esta pergunta a seu espírito no momento em que entrava na *toilette* da mulher.

300 - Vais sair? perguntou ele.

301 - Não; tenho visitas.

302 - Ah! quem?

303 - A mulher do Seabra, disse ela.

304 - Vasconcelos sentou-se, e procurou um meio de encabeçar a conversa especial que ali o levava.

305 - Estás muito bonita hoje!

306 - Deveras? disse ela sorrindo. Pois estou hoje como sempre, e é singular que o digas hoje...

307 - Não; realmente hoje estás mais bonita do que costumas, a ponto que sou capaz de ter ciúmes...

308 - Qual! disse Augusta com um sorriso irônico.

309 Vasconcelos coçou a cabeça, tirou o relógio, deu-lhe corda; depois entrou a puxar as barbas, pegou numa folha, leu dois ou três anúncios, atirou a folha ao chão, e

afinal, depois de um silêncio já prolongado, Vasconcelos achou melhor atacar a praça de frente.

310 - Tenho pensado ultimamente em Adelaide, disse ele.

311 - Ah! por quê?

312 - Está moça...

313 - Moça! exclamou Augusta, é uma criança...

314 - Está mais velha do que tu quando te casaste...

315 Augusta franziu ligeiramente a testa.

316 - Mas então...disse ela.

317 - Então é que eu desejo fazê-la feliz e feliz pelo casamento. Um rapaz, digno dela a todos os respeitos, pediu-ma há dias, e eu disse-lhe que sim. Em sabendo que é aprovarás a escolha; É o Gomes. casamo-la, não?

318 - Não! respondeu Augusta.

319 - Como não?

320 - Adelaide é uma criança; não tem juízo nem idade própria...Casar-se-á quando for tempo.

321 - Quando for tempo? Estás certa se o noivo esperará até que seja tempo?

322 - Paciência, disse Augusta.

323 - Tens alguma coisa que notar no Gomes?

324 - Nada. É um moço distinto; mas não convém a Adelaide.

325 Vasconcelos hesitava em continuar; parecia-lhe que nada se podia arranjar; mas a idéia da fortuna deu-lhe forças, e ele perguntou:

326 - Por quê?

327 - Estás certo de que ele convenha a Adelaide? perguntou Augusta, eludindo a pergunta do marido.

328 - Afirmo que convém.

329 - Convenha ou não, a pequena não deve casar já.

330 - E se ela amasse?...

331 - Que importa isso? esperaria!

332 - Entretanto, Augusta, não podemos prescindir deste casamento... É uma necessidade fatal.

333 - Fatal? não compreendo.

334 - Vou explicar-me: O Gomes tem uma boa fortuna...

335 - Também nós temos uma...

336 - É o teu engano, interrompeu Vasconcelos.

337 - Como assim?

338 Vasconcelos continuou:

339 - Mais tarde ou mais cedo havias de sabê-lo, e eu estimo ter esta ocasião de dizer-te toda a verdade. A verdade é que, se não estamos pobres, estamos arruinados.

340 Augusta ouviu estas palavras com os olhos espantados. Quando ele acabou, disse:

341 - Não é possível!

342 - Infelizmente é verdade.

343 Seguiu-se algum tempo de silêncio.

344 - Mas, disse ela, se a nossa fortuna está abalada, creio que o senhor tem coisa melhor para fazer do que estar conversando; é reconstruí-la.

345 Vasconcelos fez com a cabeça um movimento de espanto, e como se fosse aquilo uma pergunta, Augusta apressou-se a responder:

346 - Não se admire disto; creio que o seu dever é reconstruir a fortuna.

347 - Não me admira esse dever; admira-me que mo lembres desse modo. Dir-se-ia que a culpa é minha...

348 - Bom! disse Augusta, vais dizer que fui eu...

349 - A culpa, se culpa há, é de nós ambos.

350 - Por quê? é também minha?

351 - Também. As tuas despesas loucas contribuíram em grande parte para este resultado; eu nada te recusei, nem recuso, e é nisso que sou culpado. Se é isso que me lanças em rosto, aceito.

352 Augusta levantou os ombros com um gesto de despeito; e deitou a Vasconcelos um olhar de tamanho desdém que bastaria para intentar uma ação de divórcio.

353 Vasconcelos viu o movimento e o olhar.

354 - O amor do luxo e do supérfluo, disse ele, há de sempre produzir estas conseqüências. São terríveis, mas explicáveis. Para conjurá-las era preciso viver com moderação. Nunca pensaste nisso. No fim de seis meses de casada entraste a viver no turbilhão da moda, e o pequeno regato das despesas tornou-se um rio imenso de desperdícios. Sabes o que me disse uma vez meu irmão? Disse-me que a idéia de mandar Adelaide para a roça foi-te sugerida pela necessidade de viver sem cuidados de natureza alguma.

355 Augusta tinha-se levantado, e deu alguns passos; estava trêmula e pálida.

356 Vasconcelos ia por diante nas recriminações, quando a mulher o interrompeu, dizendo:

357 - Mas por que motivo não impediu o senhor estas despesas que eu fazia?

358 - Queria a paz doméstica.

359 - Não! clamou ela; o senhor queria ter por sua parte uma vida livre e independente; vendo que eu me entregava a essas despesas imaginou comprara a minha tolerância coma sua tolerância. Eis o único motivo; a sua vida não será igual à minha; mas é pior... se eu fazia despesas em casa o senhor as fazia na rua... É inútil negar, porque eu sei tudo; conheço, de nome, as rivais que sucessivamente o senhor me deu, e nunca lhe disse uma única palavra, nem agora lho censuro, porque seria inútil e tarde.

360 A situação tinha mudado. Vasconcelos começara constituindo-se juiz, e passara a ser co-réu. Negar era impossível; discutir era arriscado e inútil. Preferiu sofismar.

361 - Dado que fosse assim (e eu não discuto esse ponto), em todo o caso a culpa será de nos ambos, e não vejo razão para que me lances em rosto. Devo reparar a fortuna, concordo; há um meio, e é este: o casamento de Adelaide com o Gomes.

362 - Não! disse Augusta.

363 - Bem; seremos pobres, ficaremos piores do que estamos agora; venderemos tudo...

364 - Perdão, disse Augusta, eu não sei por que razão não há de o senhor, que é forte, e tem a maior parte no desastre, empregar esforços para a reconstrução da fortuna destruída.

365 - É trabalho longo; e daqui até lá a vida continua e gasta-se. O meio, já lho disse, é este: casar Adelaide com o Gomes.

366 - Não quero! disse Augusta, não consinto em semelhante casamento.

367 Vasconcelos ia responder, mas Augusta, logo depois de proferir estas palavras, tinha saído precipitadamente do gabinete.

368 Vasconcelos saiu alguns minutos depois.

VI

369 Lourenço não teve conhecimento da cena entre o irmão e a cunhada, e depois da teima de Vasconcelos resolveu nada mais dizer; entretanto, como queria muito à sobrinha, e não queria vê-la entregue a um homem de costumes que ele reprovava, Lourenço esperou que a situação tomasse caráter mais decisivo para assumir mais ativo papel.

370 Mas, a fim de não perder tempo, e poder usar alguma arma poderosa, Lourenço tratou de instaurar uma pesquisa mediante a qual pudesse colher informações minuciosas acerca de Gomes.

371 Este cuidava que o casamento era coisa decidida, e não perdia um só dia na conquista de Adelaide.

372 Notou, porém, que Augusta tornava-se mais fria e indiferente, sem causa que ele conhecesse, e entrou-lhe no espírito a suspeita de que viesse dali alguma oposição.

373 Quanto a Vasconcelos, desanimado pela cena da *toilette*, esperou melhores dias, e contou sobretudo com o império da necessidade.

374 Um dia, porém, exatamente quarenta e oito horas depois da grande discussão com Augusta, Vasconcelos fez dentro de si esta pergunta:

375 - Augusta recusa a mão de Adelaide para o Gomes; por quê?

376 De pergunta em pergunta, de dedução em dedução, abriu-se no espírito de Vasconcelos campo para uma suspeita dolorosa.

377 - Amá-lo-á ela? perguntou ele a si próprio.

378 Depois, como se o abismo atraísse o abismo, e uma suspeita reclamasse outra, Vasconcelos perguntou:

379 - Ter-se-iam eles amado algum tempo?

380 Pela primeira vez, Vasconcelos sentiu morder-lhe no coração a serpe do ciúme.

381 Do ciúme, digo eu, por eufemismo; não sei se aquilo era ciúme; era amor-próprio ofendido.

382 As suspeitas de Vasconcelos teriam razão?

383 Devo dizer a verdade: não tinham. Augusta era vaidosa, mas era fiel ao infiel marido; e isso por dois motivos: um de consciência, outro de temperamento. Ainda que ela não estivesse convencida de seu dever de esposa, é certo que nunca trairia o juramento conjugal. Não era feita para as paixões, a não serem as paixões ridículas que a vaidade impõe. Ela amava antes de tudo a sua própria beleza; o seu melhor amigo era o que

disse que ela era mais bela entre as mulheres; mas se lhe dava a sua amizade, não daria nunca o coração; isso a salvava.

384 A verdade é esta; mas quem o diria a Vasconcelos? Uma vez suspeito de que a sua honra estava afetada, Vasconcelos começou a recapitular toda a sua vida. Gomes freqüentava a sua casa há seis anos, e tinha nela plena liberdade. A traição era fácil. Vasconcelos entrou a recordar as palavras, os gestos, os olhares, tudo que antes lhe foi indiferente, e que naquele momento tomava um caráter suspeito.

385 Dois dias andou Vasconcelos cheio deste pensamento. Não saía de casa. Quando Gomes chegava, Vasconcelos observava a mulher com desusada persistência; a própria frieza com que ela recebia o rapaz era aos olhos do marido uma prova do delito.

386 Estava nisto, quando na manhã do terceiro dia (Vasconcelos já se levantava cedo) entrou-lhe no gabinete o irmão, sempre com o ar selvagem do costume.

387 A presença de Lourenço inspirou a Vasconcelos a idéia de contar-lhe tudo.

388 Lourenço era um homem de bom senso, e em caso de necessidade era um apoio.

389 O irmão ouviu tudo quanto Vasconcelos contou, e concluindo este, rompeu o seu silêncio com estas palavras:

390 - Tudo isso é uma tolice; se tua mulher recusa o casamento, será por qualquer motivo que não esse.

391 - Mas é o casamento com Gomes que ela recusa.

392 - Sim, porque lhe falaste no Gomes; fala-lhe em outro, talvez recuse do mesmo modo. Há de haver outro motivo; talvez Adelaide lhe contasse, talvez lhe pedisse para opor-se, porque tua filha não ama o rapaz, e não pode casar com ele.

393 - Não casará.

394 - Não só por isso, mas até porque...

395 - Acaba.

396 - Até porque este casamento é uma especulação do Gomes.

397 - Uma especulação? perguntou Vasconcelos.

398 - Igual à tua, disse Lourenço. Tu dás-lhe a filha com os olhos na fortuna dele; ele aceita-a com os olhos na tua fortuna...

399 - Mas ele possui...

400 - Não possui nada; está arruinado como tu. Indaguei e soube da verdade. Quer naturalmente continuar a mesma vida dissipada que teve até hoje, e a tua fortuna é um meio...

401 - Estás certo disso?

402 - Certíssimo!...

403 Vasconcelos ficou aterrado. No meio de todas as suspeitas, ainda lhe restava a esperança de ver a sua honra salva, e realizado aquele negócio que lhe daria uma excelente situação.

404 Mas a revelação de Lourenço matou-o.

405 - Se queres uma prova, manda chamá-lo, e diz-lhe que estás pobre, e por isso lhe recusas a filha; observa-o bem, e verás o efeito que as tuas palavras lhe dão de produzir.

406 Não foi preciso mandar chamar o pretendente. Daí a uma hora apresentou-se ele em casa de Vasconcelos.

407 Vasconcelos mandou-o subir ao gabinete.

VI

408 Logo depois dos primeiros cumprimentos Vasconcelos disse:

409 - Ia mandar chamar-te.

410 - Ah! para quê? perguntou Gomes.

411 - Para conversarmos acerca do... casamento.

412 - Ah! há algum obstáculo?

413 - Conversemos.

414 Gomes tornou-se mais sério; entrevia alguma dificuldade grande.

415 Vasconcelos tomou a palavra.

416 - Há circunstâncias, disse ele, que devem ser bem definidas, para que se possa compreender bem...

417 - É minha opinião.

418 - Amas minha filha?

419 - Quantas vezes queres que to diga?

420 - O teu amor está acima de todas as circunstâncias?...

421 - De todas, salvo aquelas que entenderem com a felicidade dela.

422 - Devemos ser francos; além de amigo que sempre foste, és agora quase meu filho... A discrição entre nós seria indiscreta...

423 - Sem dúvida! respondeu Gomes.

424 - Vim a saber que os meus negócios para mal; as despesas que fiz alteraram profundamente a economia da minha vida, de modo que eu não te minto dizendo que estou pobre.

425 Gomes reprimiu uma careta.

426 - Adelaide, continuou Vasconcelos, não tem fortuna, não terá mesmo dote; é apenas uma mulher que eu te dou. O que te afianço é que é um anjo, e que há de ser excelente esposa.

427 Vasconcelos calou-se, e o seu olhar cravado no rapaz parecia querer arrancar-lhe das feições as impressões da alma.

428 Gomes devia responder; mas durante alguns minutos houve entre ambos um profundo silêncio,

429 Enfim o pretendente tomou a palavra.

430 - Aprecio, disse ele, a tua franqueza, e usarei de franqueza igual.

431 - Não peço outra coisa...

432 - Não foi por certo o dinheiro que me inspirou este amor; creio que me farás a justiça de crer que eu estou acima dessas considerações. Além de que, no dia em que eu te pedi a querida do meu coração, acreditava estar rico.

433 - Acreditavas?

434 - Escuta. Só ontem é que o meu procurador me comunicou o estado dos meus negócios.

435 - Mau?

436 - Se fosse isso apenas! Mas imagina que há seis meses estou vivendo pelos esforços inauditos que o meu procurador fez para apurar algum dinheiro, pois que ele não tinha ânimo de dizer-me a verdade. Ontem soube tudo!

437 - Ah!

438 - Calcula qual é o desespero de um homem que acredita estar bem, e reconhece um dia que não tem nada!

439 - Imagino por mim!

440 - Entrei alegre aqui, porque a alegria que eu ainda tenho reside nesta casa; mas a verdade é que estou à beira de um abismo. a sorte castigou-nos a um tempo...

441 Depois desta narração, que Vasconcelos ouviu sem pestanejar. Gomes entrou no ponto mais difícil da questão.

442 - Aprecio a tua franqueza, e aceito tua filha sem fortuna: também eu não tenho, mas ainda me restam forças para trabalhar.

443 - Aceitas?

444- Escuta. Aceito D. Adelaide, mediante uma condição; é que ela queira esperar algum tempo, a fim de que eu comece a minha vida. Pretendo ir ao governo e pedir um lugar qualquer, se é que ainda me lembro do que aprendi na escola... Apenas tenha começado a vida cá virei buscá-la. Queres?

445 - Se ela consentir, disse Vasconcelos abraçando esta tábua de salvação, é coisa decidida.

446 Gomes continuou:

447 - Bem, falarás nisso amanhã, e mandar-me-ás resposta. Ah! se eu tivesse ainda a minha fortuna! Era agora que eu queria provar-te a minha estima!

448 - Bem, ficamos nisto.

449 - Espero a tua resposta.

450 E despediram-se.

451 Vasconcelos ficou fazendo esta reflexão:

452 - De tudo quanto ele disse só acredito que já não tem nada. Mas é inútil esperar: duro com duro não faz um bom muro.

453 Pela sua parte Gomes desceu a escada dizendo consigo:

454 - O que acho singular é que estando pobre viesse dizer-mo assim tão antecipadamente quando eu estava caído. Mas esperarás debalde; duas metades de cavalo não fazem um cavalo.

455 Vasconcelos desceu.

456 A sua intenção era comunicar a Augusta o resultado da conversa como pretendente. Uma coisa, porém o embarçava: era a insistência de Augusta em não consentir no casamento de Adelaide, sem dar nenhuma razão da recusa.

457 Ia pensando nisto, quando, ao atravessar a sala de espera, ouviu vozes na sala de visitas.

458 Era Augusta que conversava com Carlota.

459 Ia entrar quando estas palavras lhe chegaram ao ouvido:

460 - Mas Adelaide é muito criança.

461 Era a voz de Augusta.

462 - Criança! disse Carlota.

463 - Sim; não está em idade de casar.

464 - Mas eu no teu caso não punha embargos ao casamento, ainda que fosse daqui a alguns meses, porque o Gomes não me parece mau rapaz...

465 - Não é; mas enfim eu não quero que Adelaide se case.

466 Vasconcelos colou o ouvido à fechadura, e temia perder uma só palavra do diálogo.

467 - O que eu não compreendo, disse Carlota, é a tua insistência. Mais tarde ou mais cedo Adelaide há de vir casar-se.

468 - Oh! o mais tarde possível, disse Augusta.

469 Houve um silêncio.

470 Vasconcelos estava impaciente.

472 - Ah! continuou Augusta, se soubesses o terror que me dá a idéia do casamento de Adelaide...

473 - Por que, meu Deus?

474 - Por que, Carlota? Tu pensas em tudo, menos numa coisa. eu tenho medo por causa dos filhos dela que serão meus netos! A idéia de ser avó é horrível, Carlota.

475 Vasconcelos respirou, e abriu a porta.

476 - Ah! disse Augusta.

477 Vasconcelos cumprimentou Carlota, e apenas saiu, voltou-se para a mulher, e disse:

478 - Ouvi a tua conversa com aquela mulher...

479 Não era segredo; mas...que ouviste?

Vasconcelos respondeu sorrindo:

480 - Ouvi a causa dos teus terrores. Não cuidei nunca que o amor da própria beleza pudesse levar a tamanho egoísmo. O casamento com o Gomes não se realiza; mas se Adelaide amar alguém, não sei como lhe recusaremos o nosso consentimento...

481 - Até lá... esperemos, respondeu Augusta.

482 A conversa parou nisto; porque aqueles dois consortes distanciavam-se muito; um tinha a cabeça nos prazeres ruidosos da mocidade, ao passo que a outra meditava exclusivamente em si.

483 No dia seguinte Gomes recebeu uma carta de Vasconcelos concebida nestes termos:

484 "Meu Gomes. - O corre uma circunstância inesperada; é que Adelaide não quer casar. Gastei a minha lógica, mas não alcancei convencê-la. - Teu Vasconcelos".

485 Gomes dobrou a carta e acendeu com ela um charuto, e começou a fumar fazendo esta reflexão profunda:

486 - Onde acharei uma herdeira que me queira por marido?

487 Se alguém souber avise-o em tempo.

488 Depois do que acabamos de contar, Vasconcelos e Gomes encontram-se às vezes na rua ou no Alcazar; conversam, fumam, dão o braço um ao outro, exatamente como dois amigos, que nunca foram, ou como dois velhacos que são.

O Relógio de Ouro

1 Agora contarei a história do relógio de ouro. Era um grande cronômetro, inteiramente novo, preso a uma elegante cadeia. Luís Negreiros tinha muita razão em ficar boquiaberto quando viu o relógio em casa, um relógio que não era dele, nem podia ser de sua mulher. Seria ilusão dos seus olhos? Não era; o relógio ali estava sobre uma mesa da alcova, a olhar para ele, talvez tão espantado, como ele, do lugar e da situação.

2 Clarinha não estava na alcova quando Luís Negreiros ali entrou. Deixou-se ficar na sala, a folhear um romance, sem corresponder muito nem pouco ao ósculo com que o marido a cumprimentou logo à entrada. Era uma bonita moça esta Clarinha, ainda que um tanto pálida, ou por isso mesmo. Era pequena e delgada; de longe parecia uma criança; de perto, quem lhe examinasse os olhos, veria bem que era mulher como poucas. Estava molemente reclinada no sofá, com o livro aberto, e os olhos no livro, os olhos apenas, porque o pensamento, não tenho certeza se estava no livro, se em outra parte. Em todo o caso parecia alheia ao marido e ao relógio.

3 Luís Negreiros lançou mão do relógio com uma expressão que eu não me atrevo a descrever. Nem o relógio, nem a corrente eram dele; também não eram de pessoas suas conhecidas. Tratava-se de uma charada. Luís Negreiros gostava de charadas, e passava por ser decifrador intrépido; mas gostava de charadas nas folhinhas ou nos jornais. Charadas palpáveis ou cronométricas, e sobretudo sem conceito, não as apreciava Luís Negreiros.

4 Por este motivo, e outros que são óbvios, compreenderá o leitor que o esposo de Clarinha se atirasse sobre uma cadeira, puxasse raivosamente os cabelos, batesse com o pé no chão, e lançasse o relógio e a corrente para cima da mesa. Terminada esta a primeira manifestação de furor, Luís Negreiros pegou de novo nos fatais objetos, e de novo os examinou. Ficou na mesma. Cruzou os braços durante algum tempo e refletiu sobre o caso, interrogou todas as suas recordações e concluiu no fim de tudo que, sem uma explicação de Clarinha qualquer procedimento fora baldado ou precipitado.

5 Foi ter com ela.

6 Clarinha acabava justamente de ler uma página e voltava a folha com o ar indiferente e tranqüilo de quem não pensa em decifrar charadas de cronômetro. Luís Negreiros encarou-a; seus olhos pareciam dois reluzentes punhais.

7 Que tens? perguntou a moça com a voz doce e meiga que toda a gente concordava em lhe achar.

8 Luís Negreiros não respondeu à interrogação da mulher; olhou algum tempo para ela; depois deu duas voltas na sala, passando a mão pelos cabelos, por modo que a moça de novo lhe perguntou:

9 - Que tens?

10 Luís Negreiros parou defronte dela.

11 - Que é isto? disse ele tirando do bolso o fatal relógio e apresentando-lhe diante dos olhos. Que é isto? repetiu ele com voz de trovão.

12 Clarinha mordeu os beiços e não respondeu. Luís Negreiros esteve algum tempo com o relógio na mão e os olhos na mulher, a qual tinha os seus olhos no livro. O silêncio era profundo. Luís Negreiros foi o primeiro que o rompeu, atirando estrepitosamente o relógio ao chão, e dizendo em seguida à esposa:

13 - Vamos, de quem é aquele relógio?

14 Clarinha ergueu lentamente os olhos para ele, abaixou-os depois e murmurou:

15 - Não sei.

16 Luís Negreiros fez um gesto como de quem queria esganá-la; conteve-se. A mulher levantou-se, apanhou o relógio e pô-lo sobre uma mesa pequena. Não se pôde sofrer Luís Negreiros. Caminhou para ela, e segurando-lhe nos pulsos com força, lhe disse: 17 - Não me responderás demônio? Não me explicarás este enigma?

18 Clarinha fez um gesto de dor, e Luís Negreiros imediatamente lhe soltou os pulsos que estavam arrochados. Noutras circunstâncias é provável que Luís Negreiros lhe caísse aos pés e pedisse perdão de a haver machucado. Naquele nem se lembrou disso; deixou-a no meio da sala e entrou a passear de novo, sempre agitado, parando de quando em quando, como se meditasse algum desfecho trágico.

19 Clarinha saiu da sala.

20 Pouco depois veio um escravo dizer que o jantar estava na mesa.

21 - Onde está a senhora?

22 - Não sei, não senhor.

23 Luís Negreiros foi procurar a mulher; achou-a numa saleta de costura, sentada numa cadeira baixa, com a cabeça nas mãos a soluçar. Ao ruído que ele fez na ocasião de fechar a porta atrás de si, Clarinha levantou a cabeça e Luís Negreiros pôde ver-lhe as faces úmidas de lágrimas. Esta situação foi ainda pior para ele do que a da sala. Luís Negreiros não podia ver chorar uma mulher, sobretudo a dele. Ia enxugar-lhe as lágrimas com um beijo, mas reprimiu o gesto, e caminhou frio para ela; puxou uma cadeira e sentou-se em frente de Clarinha.

24 - Estou tranqüilo, como vês, disse ele, responde-me ao que te perguntei com a franqueza que sempre usaste comigo. Eu não te causei nem suspeito nada de ti. Quisera simplesmente saber como foi parar ali aquele relógio. Foi teu pai que o esqueceu cá?

25 - Não.

26 - Mas então...

27 - Oh! não me perguntes nada! exclamou Clarinha; ignoro como esse relógio se acha ali... Não sei de quem é... deixa-me.

28 - É de mais! urrou Luís Negreiros, levantando-se e atirando a cadeira ao chão.

29 Clarinha estremeceu, e deixou-se ficar aonde estava. A situação tornava-se cada vez mais grave; Luís Negreiros passeava cada vez mais agitado, revolvendo os olhos nas órbitas, e parecendo prestes a atirar-se sobre a infeliz esposa. Esta, com os cotovelos no regaço e a cabeça nas mãos, tinha os olhos cravados na parede. Correu assim cerca de um quarto de hora. Luís Negreiros ia de novo interrogar a esposa, quando ouviu a voz do sogro, que subiu as escadas gritando:

30 - Ó seu Luís! ó seu malandrim!

31 - Aí vem teu pai! disse Luís Negreiros; logo me pagarás.

32 Saiu da sala de costura e foi receber o sogro, que já estava no meio da sala, fazendo vira-voltas com o chapéu de sol, com grande risco das jarras e do candelabro.

33 - Vocês estavam dormindo? perguntou o Sr. Meireles tirando o chapéu e limpando a testa com um grande lenço encarnado.

34 - Não, senhor, estávamos conversando...

35 E acrescentou consigo:

36 - Estavam de arrufos... é o que há de ser.

37 - Vamos justamente jantar, disse Luís Negreiros. Janta conosco?

38 - Não vim cá para outra coisa, acudiu Meireles; janto hoje e amanhã também.

Não me convidaste, mas é o mesmo.

39 - Não o convidei?...

40 - Sim, não fazes anos amanhã?

41 - Ah! é verdade...

42 Não havia razão aparente para que, depois destas palavras ditas com um tom lúgubre, Luís Negreiros repetisse, mas desta vez com um tom descomunalmente alegre:

43 - Ah! é verdade!...

44 Meireles, que já ia pôr o chapéu num cabide do corredor, voltou-se espantado para o genro, em cujo rosto leu a mais franca, súbita e inexplicável alegria.

45 - Está maluco! disse baixinho Meireles.

46 - Vamos jantar, bradou o genro, indo logo para dentro, enquanto Meireles seguindo pelo corredor ia ter à sala de jantar.

47 Luís Negreiros foi ter com a mulher na sala de costuras, e achou-a de pé, compondo os cabelos diante do espelho:

48 - Obrigado, disse.

49 A moça olhou para ele admirada

50 - Obrigado, repetiu Luís Negreiros; obrigado e perdoa-me.

51 Dizendo isto, procurou Luís Negreiros abraçá-la; mas a moça com um gesto nobre, repelia o afago do marido e foi para a sala de jantar.

52 - Tem razão! murmurou Luís Negreiros.

53 Daí a pouco achavam-se todos três à mesa do jantar, e foi servida a sopa, que Meireles achou, como era natural, de gelo. Ia já fazer um discurso a respeito da incúria dos criados, quando Luís Negreiros confessou que toda a culpa era dele, porque o jantar estava há muito na mesa. A declaração apenas mudou o assunto do discurso, que versou então sobre a terrível coisa que era um jantar requentado, - *qui ne valut jamais rien*.

54 Meireles era um homem alegre, pilhérico, talvez frívolo demais para a idade, mas em todo o caso interessante pessoa Luís Negreiros gostava muito dele, e via correspondida essa afeição de parente e amigo, tanto mais sincera quanto Meireles só tarde e de má vontade lhe dera a filha. Durou o namoro cerca de quatro anos, gastando o pai de Clarinha mais de dois em meditar e resolver o assunto do casamento. Afinal deu a sua decisão, levado antes das lágrimas da filha que dos predicados do genro, dizia ele.

55 A causa da longa hesitação eram os costumes pouco austeros de Luís Negreiros, não os que ele tinha durante o namoro, mas os que tivera antes e os que poderia vir a ter depois. Meireles confessava ingenuamente que fora marido pouco exemplar, e achava que por isso mesmo devia dar à filha esposo melhor do que ele. Luís Negreiros desmentiu as apreensões do sogro; o leão impetuoso dos outros dias, tornou-se um pacato cordeiro. A amizade nasceu franca entre o sogro e o genro, e Clarinha passou a ser uma das mais invejadas moças da cidade.

56 E era tanto maior o mérito de Luís Negreiros quanto que não lhe faltavam tentações. O diabo metia-se às vezes na pele de um amigo e ia convidá-lo a uma recordação dos antigos tempos. Mas Luís Negreiros dizia que se recolhera a bom porto e não queria arriscar-se outra vez às tormentas do alto mar.

57 Clarinha amava ternamente o marido, e era a mais dócil e afável criatura que por aqueles tempos respirava o ar fluminense. Nunca entre ambos se dera o menor arrufo; a limpidez do céu conjugal era sempre a mesma e apreciava vir a ser duradoura. Que mau destino lhe soprou ali a primeira nuvem?

58 Durante o jantar não disse palavra, - ou poucas dissera, ainda assim as mais breves e em tom seco.

59 “Estão de arrufo, não há dúvida”, pensou Meireles ao ver a pertinaz mudez da filha. “Ou a arrufada é só ela, porque ele parece-me lépido.”

60 Luís Negreiros efetivamente desfazia-se todo em agradados, mimos e cortesias coma mulher, que nem sequer olhava em cheio para ele. O marido já dava o sogro a todos os diabos, desejoso de ficar a sós coma esposa, para a explicação última, que reconciliaria os ânimos. Clarinha não parecia desejá-lo; comeu pouco e duas ou três vezes soltou-se-lhe do peito um suspiro.

61 Já se vê que o jantar, por maiores que fossem os esforços, não podia ser como nos outros dias. Meireles sobretudo achava-se acanhado. Não era que receasse algum grande acontecimento em casa; sua idéia é que sem arrufos não se apreciava a felicidade, como sem tempestade não se apreciava o bom tempo. Contudo, a tristeza da filha sempre lhe punha água na fervura.

62 Quando veio o café, Meireles propôs que fossem todos três ao teatro; Luís Negreiros aceitou a idéia com entusiasmo. Clarinha recusou secamente.

63 - Não te entendo hoje, Clarinha, disse o pai com um modo impaciente. Teu marido está alegre e tu pareces-me abatida e preocupada. Que tens?

64 Clarinha não respondeu; Luís Negreiros, sem saber o que havia de dizer, tomou a resolução de fazer bolinhas de miolo de pão. Meireles levantou os ombros.

65 - Vocês lá se entendem, disse ele. Se amanhã, apesar de ser o dia que é, vocês estiverem do mesmo modo, prometo-lhes que nem a sombra me verão.

66 - Oh! há de vir, ia dizendo Luís Negreiros, mas foi interrompido pela mulher que desatou a chorar.

67 O jantar acabou assim triste e aborrecido. Meireles pediu ao genro que lhe explicasse o que aquilo era, e este prometeu que lhe diria tudo em ocasião oportuna.

68 Pouco depois saía o pai de Clarinha protestando de novo que, se no dia seguinte os achasse do mesmo modo, nunca mais voltaria á casa deles, e que se havia coisa pior que um jantar frio ou requentado, era um jantar mal digerido. Este axioma valia o de Boileau, mas ninguém lhe prestou atenção.

69 Clarinha fora para o quarto; o marido, apenas se despediu do sogro, foi ter com ela. Achou-a sentada na cama, com a cabeça sobre uma almofada, e soluçando. Luís Negreiros ajoelhou-se diante dela e pegou-lhe numa das mãos.

70 - Clarinha, disse ele, perdoa-me tudo. Já tenho a explicação do relógio; se teu pai não me fala em vir jantar amanhã, eu não era capaz de adivinhar que o relógio era um presente de anos que tu me fazias.

71 Não me atrevo a descrever o soberbo gesto de indignação com que a moça se pôs de pé quando ouviu estas palavras do marido. Luís Negreiros olhou para ela sem compreender nada. A moça não disse uma nem duas; saiu do quarto e deixou o infeliz consorte mais admirado que nunca.

72 - “Mas que enigma é este?” perguntava a si mesmo Luís Negreiros. “Se não era um mimo de anos, que explicação pode ter o tal relógio?”

73 A situação era a mesma de antes do jantar. Luís Negreiros assentou de descobrir tudo naquela noite. Achou, entretanto, que era conveniente refletir maduramente no caso e assentar numa resolução que fosse decisiva. Com este propósito recolheu-se ao seu gabinete, e ali recordou tudo o que se havia passado desde que chegara a casa. Pesou friamente todas as razões, todos os incidentes, e buscou reproduzir na memória a expressão do rosto da moça, em toda aquela tarde. O gesto de indignação repulsa quando ele a foi abraçar na sala de costura, eram a favor dela; mas o movimento com que mordera os lábios no momento em que ele lhe apresentou o relógio, as lágrimas que lhe rebentaram à mesa, e mais que tudo o silêncio que ela conservava a respeito da procedência do fatal objeto, tudo isso falava contra a moça.

74 Luís Negreiros, depois de muito cogitar, inclinou-se à mais triste e deplorável das hipóteses. Uma idéia má começou a inteirar-se-lhe no espírito, à maneira de verruma, e tão fundo penetrou, que se apoderou dele em poucos instantes. Luís Negreiros era homem assomado quando a ocasião o pedia. Proferiu duas ou três ameaças, saiu do gabinete e foi ter com a mulher.

75 Clarinha recolhera-se de novo ao quarto. A porta estava apenas cerrada. Eram nove horas da noite. Uma pequena lamparina alumiaava escassamente o aposento. A moça estava outra vez assentada na cama, mas já não chorava; tinha os olhos fitos no chão. Nem os levantou quando sentiu entrar o marido.

76 Houve um momento de silêncio.

77 Luís Negreiros foi o primeiro que falou.

78 - Clarinha, disse ele, este momento é solene. Responde-me ao que te pergunto desde esta tarde?

79 A moça não respondeu.

80 - Reflete bem, Clarinha, continuou o marido. Podes arriscar a tua vida.

81 A moça levantou os ombros.

82 Uma nuvem negra passou pelos olhos de Luís Negreiros. O infeliz marido lançou as mãos ao colo da esposa e rugiu:

83 - Responde, demônio, ou morres!

84 Clarinha soltou um grito.

85 - Espera! disse ela.

86 Luís Negreiros recuou.

87 - Mata-me, disse ela, mas lê isto primeiro. Quando esta carta foi ao teu escritório já te não achou lá; foi o que o portador me disse.

88 Luís Negreiros recebeu a carta, chegou-se à lamparina e leu estupefato estas linhas:

89 “Meu nhonhô. Sei que amanhã fazes anos; mando-te esta lembrança. - Tua Iaiá.”

90 Assim acabou a história do relógio de ouro.

Uma Senhora

1 Nunca encontro esta senhora que me não lembre a profecia de uma lagartixa ao poeta Heine, subindo os Apeninos: "Dia virá em que as pedras serão plantas, as plantas animais, os animais homens e os homens deuses." E dá-me vontade de dizer-lhe: - A senhora, Dona Camila, amou tanto a mocidade e a beleza, que atrasou o seu relógio, a fim de ver se podia fixar esses dois minutos de cristal. Não se desconsola, Dona Camila. No dia da Lagartixa, a senhora será Hebe, deusa da juventude; a senhora nos dará a beber o néctar da perenidade com as suas mãos eternamente moças.

2 A primeira vez que a vi, tinha ela trinta e seis anos, posto que só parecesse trinta e dois, e não passasse da casa dos vinte e nove. Casa é um modo de dizer. Não há castelo mais vasto que a vivenda destes bons amigos, nem tratamento mais obsequioso do que o que eles sabem dar às suas hóspedes. Cada vez que Dona Camila queria ir-se embora, eles pediam-lhe muito que ficasse, e ela ficava. Vinham então novos folguedos, cavalhadas, música, dança uma sucessão de coisas belas, inventadas com o único fim de impedir que esta senhora seguisse o seu caminho.

3 - Mamãe, mamãe, dizia-lhe a filha crescendo, vamos embora, não podemos ficar aqui toda a vida.

4 Dona Camila olhava para ela mortificada, depois sorria, dava-lhe um beijo e mandava-a brincar com as outras crianças. Que outras crianças? Ernestina estava então entre catorze e quinze anos, era muito espigada, muito quieta, com uns modos naturais de senhora. Provavelmente não se divertiria com as meninas de oito e nove anos; não importa uma vez que deixasse a mãe tranqüila, podia alegrar-se ou enfadar-se. Mas, ai triste! há um limite para tudo, mesmo para os vinte e nove anos. Dona Camila resolveu, enfim, despedir-se desses dignos anfitriões, e fê-lo ralada de saudades. Eles ainda instaram por uns cinco ou seis meses de quebra; a bela dama respondeu-lhes que era impossível e, trepando no alazão do tempo, foi alojar-se na casa dos trinta.

5 Ela era, porém, daquela casta de mulheres que riem do sol e dos almanaques. Cor de leite, fresca, inalterável, deixava às outras o trabalho de envelhecer. Só queria o de existir. Cabelo negro, olhos castanhos e cálidos. Tinha as espáduas e o colo feitos de encomenda para os vestidos decotados, e assim também os braços, que eu não digo que eram os da Vênus de Milo, para evitar uma vulgaridade, mas provavelmente não eram outros. Dona Camila sabia disto; sabia que era bonita, não só porque lho dizia o olhar sorrateiro das outras damas, como por um certo instinto que a beleza possui, como o talento e o gênio. Resta dizer que era casada, que o marido era ruivo, e que os dois amavam-se como noivos; finalmente que era honesta. Não o era, note-se bem, por temperamento, mas por princípio, por amor ao marido, e creio que um pouco por orgulho.

6 Nenhum defeito, pois, exceto o de retardar os anos; mas é isso um defeito? Há, não me lembra em que página da Escritura, naturalmente nos Profetas, uma comparação dos dias com as águas de um rio que não voltam mais. Dona Camila queria fazer uma represa para seu uso. No tumulto desta marcha contínua entre o nascimento e a morte, ela apegava-se à ilusão de estabilidade. Só se lhe podia exigir que não fosse ridícula, e não o era. Dir-me-á o leitor que a beleza vive de si mesma, e que a preocupação do calendário mostra que esta senhora vivia principalmente com os olhos na opinião. É verdade; mas como quer que vivam as mulheres do nosso tempo?

7 Dona Camila entrou na casa dos trinta, e não lhe custou passar adiante. Evidentemente o terror era uma superstição. Duas ou três amigas íntimas, nutridas de aritmética, continuavam a dizer que ela perdera a conta dos anos. Não advertiam que a natureza era cúmplice do erro, e que aos quarenta anos (verdadeiros), Dona Camila trazia um ar de trinta e poucos. Restava um recurso: espiar-lhe o primeiro cabelo branco, um fiozinho de nada, mas branco. Em vão espiavam; o demônio do cabelo parecia cada vez mais negro.

8 Nisto enganavam-se. O fio branco estava ali; era a filha de Dona Camila que entrava nos dezenove anos e, por mal de pecados, bonita. Dona Camila prolongou, quanto pôde, os vestidos adolescentes da filha, conservou-a no colégio até tarde. Fez tudo para proclamá-la criança. A natureza, porém, que não só é imoral, mas também ilógica, enquanto sofrea os anos de uma, afrouxava a rédea aos da outra, e Ernestina, moça feita, entrou radiante no primeiro baile. Foi uma revelação. Dona Camila adorava a filha; saboreou-lhe a glória a tragos demorados. No fundo do copo achou a gota amarga e fez uma careta. Chegou a pensar na abdicação; mas um grande pródigo de frases feitas disse-lhe que ela parecia a irmã mais velha da filha, e o projeto desfez-se. Foi dessa noite em diante que Dona Camila entrou a dizer a todos que casara muito criança.

9 Um dia, poucos meses depois, apontou no horizonte o primeiro namorado. Dona Camila pensara vagamente nessa calamidade, sem encará-la, sem aparelhar-se para a defesa. Quando menos esperava, achou um pretendente à porta. Interrogou a filha; descobriu-lhe um alvoroço indefinível, a inclinação dos vinte anos, e ficou prostrada. Casá-la era o menos; mas, se os seres são como as águas da Escritura, que não voltam mais, é porque atrás deles vêm outros, como atrás das águas vêm outras águas; e, para definir essas ondas sucessivas é que os homens inventaram este nome de netos. Dona Camila viu iminente o primeiro neto, e determinou adiá-lo. Está claro que não formulou a resolução, como não formulara a idéia do perigo. A alma entende-se a si mesma; uma sensação vale um raciocínio. As que ela teve foram rápidas, obscuras, no mais íntimo do seu ser, donde não as extraiu para não ser obrigada a encará-las.

10 - Mas que é que você acha de mau no Ribeiro? perguntou-lhe o marido, uma noite, à janela.

11 Dona Camila levantou os ombros. - acho-lhe o nariz torto, disse.

12 -Mau! Você está nervosa; falemos de outra coisa, respondeu o marido. E, depois de olhar uns dois minutos para a rua, cantarolando na garganta, tornou ao Ribeiro, que achava um genro aceitável, e se lhe pedisse Ernestina, entendia que devia ceder-lha. Era inteligente e educado. Era também o herdeiro provável de uma tia de Cantagalo. E depois tinha um coração de ouro. Contavam-se dele coisas muito bonitas. Na academia, por exemplo... Dona Camila ouviu o resto, batendo com a ponta do pé no chão e rufando com os dedos a sonata da impaciência: mas, quando o marido lhe disse que o Ribeiro esperava um despacho do ministro de estrangeiros, um lugar para os Estados Unidos, não pode ter-se e cortou-lhe a palavra:

13 - O quê? separar-me de minha filha? Não, senhor.

14 Em que dose entrara neste grito o amor materno e o sentimento pessoal, é difícil de resolver, principalmente agora, longe dos acontecimentos e das pessoas. Suponhamos que em partes iguais. A verdade é que o marido não soube que inventar para defender o ministro de estrangeiros, as necessidades diplomáticas, a fatalidade do

matrimônio, e, não achando que inventar, foi dormir. Dois dias depois veio a nomeação. No terceiro dia, a moça declarou ao namorado que não a pedisse ao pai, porque não queria separar-se da família. Era o mesmo que dizer: prefiro a família ao senhor. É verdade que tinha a voz trêmula e sumida, e um ar de profunda consternação; mas o Ribeiro viu somente a rejeição, e embarcou. Assim acabou a primeira aventura.

15 Dona Camila padeceu com o desgosto da filha; mas consolou-se de depressa. Não faltam noivos, refletiu ela. Para consolar a filha levou-a a passear a toda parte. Eram ambas bonitas, e Ernestina tinha a frescura dos anos; mas a beleza da mãe era mais perfeita, e apesar dos anos, superava a da filha. Não vamos ao ponto de crer que o sentimento da superioridade é que animava Dona Camila a prolongar e a repetir os passeios. Não: o amor materno, só por si, explica tudo. Mas concedamos que animasse um pouco. Que mal há nisso? Que mal há em que um bravo coronel defenda nobremente a pátria, e as suas dragonas? Nem por isso acaba o amor da pátria e o amor das mães.

16 Meses depois despontou a orelha de um segundo namorado. Desta vez era um viúvo, advogado, vinte e sete anos. Ernestina não sentiu por ele a mesma emoção que o outro lhe dera; limitou-se a aceitá-lo. Dona Camila farejou depressa a nova candidatura. Não podia alegar nada contra ele; tinha o nariz reto como a consciência, e profunda aversão á vida diplomática. Mas haveria outros defeitos, devia haver outros. Dona Camila buscou-os com alma; indagou de suas relações, hábitos, passado. Conseguiu achar umas coisinhas miúdas, tão somente a unha da imperfeição humana, alternativas de humor, ausência de graças intelectuais, e, finalmente, um grande excesso de amor próprio. Foi neste ponto que a bela dama o apanhou. Começou a levantar vagarosamente a muralha do silêncio; lançou primeiro a camada das pausas, mais ou menos longas, depois as frases curtas, depois os monossílabos, as distrações, as absorções, os olhares complacentes, os ouvidos resignados, os bocejos fingidos por trás da ventarola. Ele não entendeu logo; mas, quando reparou que os enfados da mãe coincidiam com as ausências da filha, achou que era ali demais e retirou-se. Se fosse homem de luta, tinha saltado a muralha; mas era orgulhoso e fraco, e Dona Camila deu graças aos deuses.

17 Houve um trimestre de respiro. Depois apareceram alguns namoricos de uma noite, insetos efêmeros, que não deixaram história. Dona Camila compreendeu que eles tinham de multiplicar-se, até vir algum decisivo que a obrigasse a ceder; mas ao menos, dizia ela a si mesma, queria um genro que trouxesse à filha a mesma felicidade que o marido lhe deu. E, uma vez, ou para robustecer este decreto da vontade, ou por outro motivo, repetiu o conceito em voz alta, embora só ela pudesse ouvi-lo. Tu, psicólogo sutil, podes imaginar que ela queria convencer-se a si mesma; eu prefiro contar o que lhe aconteceu em 186...

18 Era de manhã. Dona Camila estava ao espelho, a janela aberta, a chácara verde e sonora de cigarras e passarinhos. Ela sentia em si a harmonia que a ligava às coisas externas. Só a beleza intelectual é independente e superior. A beleza física é irmã da paisagem. Dona Camila saboreava essa fraternidade íntima, secreta, um sentimento de identidade, uma recordação da vida anterior no mesmo útero divino. Nenhuma lembrança desagradável, nenhuma ocorrência vinha turvar essa expansão misteriosa. Ao contrário, tudo parecia embebê-la de eternidade, e os quarenta e dois anos em que ia não lhe pesavam mais do que outras tantas folhas de rosa. Olhava para fora, olhava para o espelho. De repente, como se lhe surgisse uma cobra, recuou aterrada. Tinha visto sobre

afronte esquerda, um cabelinho branco. Ainda cuidou que fosse do marido; mas reconheceu depressa que não, que era dela mesma, um telegrama da velhice, que aí vinha a marchas forçadas. O primeiro sentimento foi de prostração. Dona Camila sentiu faltarlhe tudo, tudo, viu-se encanecida e acabada no fim de uma semana.

19 - Mamãe, mamãe, bradou Ernestina entrando na saleta. Está aqui o camarote que papai mandou.

20 Dona Camila teve um sobressalto de pudor, e instintivamente voltou para a filha o lado que não tinha o fio branco. Nunca a achou tão graciosa e lépida. Fitou-a com saudade. Fitou-a também com inveja, e, para abafar este sentimento mau, pegou no bilhete do camarote. Era para aquela mesma noite. Uma idéia expele outra; Dona Camila anteviu-se no meio das luzes e das gentes, e depressa levantou o coração. Ficando só, tornou a olhar para o espelho e, corajosamente arrancou o cabelinho branco e deitou-a a chácara. Out, damned spot! out! Mais feliz do que a outra lady Macbeth, viu assim desaparecer a nódoa no ar, porque no ânimo dela, a velhice era um remorso, e a fealdade um crime. Sai, maldita mancha! sai!

21 Mas, se os remorsos voltam, por que não hão de voltar os cabelos brancos? Um mês depois, Dona Camila descobriu outro, insinuado na bela e farta madeixa negra, e amputou-o sem piedade. Cinco ou seis semanas depois, outro. Este terceiro coincidiu com um terceiro candidato à mão da filha, e ambos acharam Dona Camila numa hora de prostração. A beleza, que lhe suprira a mocidade, parecia-lhe prestes a ir também, como uma pomba sai em busca da outra. Os dias precipitavam-se. Crianças que ela vira no colo, ou de carrinho empuxado pelas amas, dançavam agora nos bailes. Os que eram homens fumavam; as mulheres cantavam ao piano. Algumas desta apresentavam-lhe os seus babies gorduchos, uma segunda geração que mamava, à espera de ir bailar também, cantar ou fumar, apresentar outros babies a outras pessoas, e assim por diante.

22 Dona Camila apenas tergiversou um pouco, acabou cedendo. Que remédio, senão aceitar um genro? Mas, como um velho costume não se perde de um dia para o outro, Dona Camila viu paralelamente, naquela festa do coração, um cenário, um grande cenário. Preparou-se galhardamente, e o efeito correspondeu ao esforço. Na igreja, no meio de outras damas; na sala, sentada no sofá (o estofo que forrava este móvel, assim como o papel de parede foram sempre escuros para fazer sobressair a tez de Dona Camila), vestida a capricho, sem o requinte da extrema juventude, mas também sem a rigidez matronal, um meio-termo apenas, destinado a por em relevo as suas graças outoniças, risonha, e feliz, enfim, a recente sogra colheu os melhores sufrágios. Era certo que ainda lhe pendia dos ombros um retalho de púrpura.

23 Púrpura supõe dinastia. Dinastia exige netos. Restava que o Senhor abençoasse a união, e ele abençoou-a, no ano seguinte. Dona Camila acostumara-se à idéia; mas era tão penoso abdicar, que ela aguardava o neto com amor e repugnância. Esse importuno embrião, curioso das vida e pretensioso, era necessário na terra? Evidentemente, não, mas apareceu um dia, com as flores de setembro. Durante a crise, Dona Camila só teve de pensar na filha; depois da crise, pensou na filha e no neto. Só dias depois é que pôde pensar em si mesma. Enfim, avó. Não havia que duvidar; era avó. Nem as feições que eram ainda concertadas, nem os cabelos, que eram pretos (salvo meia dúzia de fios escondidos), podiam por si sós denunciar a realidade; mas a realidade existia; ela era, enfim, avó.

24 Quis recolher-se; e para ter o neto mais perto de si, chamou a filha para casa. Mas a casa não era um mosteiro, e as ruas e os jornais com seus mil rumores acordavam nela os ecos de outro tempo. Dona Camila rasgou o ato de abdicação e tornou ao tumulto.

25 Um dia, encontrei-a ao lado de uma preta, que levava ao colo uma criança de cinco a seis meses. Dona Camila segurava na mão o chapelinho de sol aberto para cobrir a criança. Encontrei-a oito dias depois, com a mesma criança, a mesma preta, o mesmo chapéu de sol. Vinte dias depois, e trinta dias mais tarde, tornei a vê-la, entrando para o bonde com a preta e a criança. _ Você já deu de mamar? dizia ela à preta. Olhe o sol. Não vá cair. Não aperte muito o menino. Acordou? Não mexa com ele. Cubra a carinha, etc., etc.

26 Era o neto. Ela, porém, ia tão apertadinha, tão cuidadosa da criança, tão a miúdo, tão sem outra senhora, que antes parecia mãe do que avô; e muita gente pensava que era mãe. Que tal fosse a intenção de Dona Camila não o juro eu (“Não jurarás”, MATEUS V, 34). Tão somente digo que nenhuma outra mãe seria mais desvelada do que Dona Camila com o neto; atribuírem-lhe um simples filho era a coisa mais verossimil do mundo.

Senhora do Galvão

1 Começaram a rosar dos amores deste advogado com a viúva do brigadeiro, quando eles não tinham ainda passado dos primeiros obséquios. Assim vai o mundo. Assim se fazem algumas reputações más, e, o que parece absurdo, algumas boas. Com efeito, há vidas que só têm prólogo; mas toda gente fala do livro que se lhe segue, e o autor morre com as folhas em branco. No presente caso, as folhas escreveram-se, formando todas um grosso volume de trezentas páginas compactas, sem contar as notas. Estas foram postas no fim, não para esclarecer, mas para recordar os capítulos passados; tal é o método nesses livros de colaboração. Mas a verdade é que eles apenas combinavam no plano, quando a mulher do advogado recebeu este bilhete anônimo:

2 “Não é possível que a senhora se deixe embair mais tempo, tão escandalosamente, por uma de suas amigas, que se consola da viuvez seduzindo os maridos alheios, quando bastava conservar os cachos...”

3 Que cachos? Maria Olímpia não perguntou que cachos eram; eram da viúva do brigadeiro, que os trazia por gosto, e não por moda. Creio que isto se passou em 1853. Maria Olímpia leu e releu o bilhete; examinou a letra, que lhe pareceu de mulher disfarçada, e percorreu mentalmente a primeira linha das suas amigas, a ver se descobria a autora.

4 Não descobriu nada, dobrou o papel e fitou o tapete do chão caindo-lhe os olhos justamente no ponto do desenho em que dois pombinhos ensinavam um ao outro a maneira de fazer de dois bicos um bico. Há dessas ironias do acaso, que dão vontade de destruir o universo. Afinal meteu o bilhete no bolso do vestido, e encarou a mucama, que esperava por ela, e lhe perguntou:

5 _ Nhãnhã não quer mais ver o xale?

6 Maria Olímpia pegou no xale, que a mucama lhe dava e foi pô-lo aos ombros, defronte do espelho. Achou que lhe ficava bem, muito melhor que à viúva. Cotejou as suas graças com as da outra. Nem os olhos nem a boca eram comparáveis; a viúva tinha os ombros estreitinhos, a cabeça grande, e o andar feio. Era alta; mas que tinha ser alta? E os trinta e cinco anos de idade, mais nove que ela? Enquanto fazia essas reflexões, ia compondo, pregando e despregando o xale.

7 _ Este parece melhor que o outro, a aventurou a mucama.

8 _ Não sei... disse a senhora, chegando-se mais para a janela, com os dois nas mãos.

9 A nhãnhã obedeceu. Experimentou cinco xales dos dez que ali estavam, em caixas, vindos de uma loja da rua da Ajuda. Concluiu que os dois primeiros eram os melhores; mas aqui surgiu uma complicação; - mínima, realmente, - mas tão sutil e profunda na solução, que não vacilo em recomendá-la aos nossos pensadores de 1906. A questão era saber qual dos dois xales escolheria, uma vez que o marido, recente advogado, pedia-lhe que fosse econômica. Contemplava-os alternadamente, e ora preferia um, ora outro. De repente, lembrou-lhe a aleivosia do marido, a necessidade de mortificá-lo, castigá-lo, mostrar-lhe que não era peteca de ninguém, nem maltrapilha; e, de raiva, comprou ambos os xales.

10 Ao bater das quatro horas (era a hora do marido) nada de marido. Nem às quatro, nem às quatro e meia. Maria Olímpia imaginava uma porção de coisas aborrecidas,

ia à janela, tornava a entrar, temia um desastre ou doença repentina; pensou também que fosse uma sessão do júri. Cinco horas, e nada. Os cachos da viúva também negrejavam diante dela, entre a doença e o júri, com uns tons de azul-ferrete, que era provavelmente a cor do diabo. Realmente era para exaurir a paciência de uma moça de vinte e seis anos. Vinte e seis anos; não tinha mais. Era filha de um deputado do tempo da Regência, que a deixou menina; e foi uma tia que a educou com muita distinção. A tia não a levou muito cedo a bailes e espetáculos. Era religiosa, conduziu-a primeiro à Igreja. Maria Olímpia tinha a vocação da vida exterior, e, nas procissões e missas cantadas, gostava principalmente do rumor da pompa, a devoção era sincera, tibia e distraída. A primeira coisa que ela via na tribuna das igrejas era a si mesma. Tinha um gosto particular em olhar de cima para baixo, fitar a multidão das mulheres ajoelhadas ou sentadas, e os rapazes, que por baixo do coro ou nas portas laterais, temperavam com atitudes namoradas as cerimônias latinas. Não entendia os sermões; o resto, porém, orquestra, canto, flores, luzes, sanefas, ouros, gentes, tudo exercia nela um singular feitiço. Magra devoção, que escasseou ainda mais com o primeiro espetáculo e o primeiro baile. Não alcançou a Candiani, mas ouviu a Ida Etelvira, dançou à larga, e ganhou fama de elegante.

11 Eram cinco horas e meia, quando o Galvão chegou. Maria Olímpia, que então passeava na sala, tão depressa lhe ouviu os pés, fez o que faria qualquer outra senhora na mesma situação: pegou de um jornal de modas, e sentou-se, lendo, com um grande ar de pouco caso. Galvão entrou ofegante, risonho, cheio de carinhos, perguntou-lhe se estava zangada, e jurando que tinha um motivo para a demora, um motivo que ela havia de agradecer, se soubesse...

12 - Não é preciso, interrompeu ela frisante.

13 Levantou-se; foram jantar. Falaram pouco; ela menos que ele, mas em todo o caso, sem parecer magoada. Pode ser que entrasse a duvidar da carta anônima; pode ser também que os dois xales lhe pesassem na consciência. No fim do jantar, Galvão explicou a demora; tinha ido, a pé, ao teatro Provisório, comprar um camarote para essa noite: davam os *Lombardos*. De lá, na volta, foi encomendar um carro...

14 - Os *Lombardos*? interrompeu Maria Olímpia.

15 - Sim: Canta o Laboceta, canta a Jacobson; há bailado. Você nunca ouviu os *Lombardos*?

16 - Nunca.

17 - E aí está porque demorei. Que é que você merecia agora? Merecia que eu lhe cortasse a ponta desse narizinho arrebitado...

18 Como ele acompanhasse o dito com um gesto, ela recuou a cabeça; depois acabou de tomar o café. Tenhamos pena da alma dessa moça. Os primeiros acordes dos *Lombardos* ecoavam nela, enquanto a carta anônima lhe trazia uma nota lúgubre, espécie de réquiem. E por que é que a carta não seria uma calúnia? Naturalmente não era outra coisa: alguma invenção de inimigas, ou para afligi-la, ou para fazê-los brigar. Era isto mesmo. Entretanto uma vez que estava avisada, não os perderia de vista. Aqui acudiu-lhe uma idéia: consultou o marido se mandaria convidar a viúva.

19 - Não, respondeu ele; o carro só tem dois lugares, e eu não hei de ir na boléa.

20 Maria Olímpia sorriu de contente, e levantou-se. Há muito tempo que tinha vontade de ouvir os *Lombardos*. Vamos aos *Lombardos*! Tra, lá, lá, lá... meia hora depois foi vestir-se. Galvão, quando a viu, pronta, daí a pouco, ficou encantado. "Minha mulher é

linda” pensou ele, por umas veleidades de camareiro, pretendeu concertar-lhe a pluma do cabelo, ela disse-lhe enfasiada:

21 -Deixa, Eduardo! Já veio o carro?

22 Entraram no carro e seguiram para o teatro. Quem é que estava no camarote contíguo ao deles? Justamente a viúva e a mãe. Esta coincidência, filha do acaso, podia fazer crer algum ajuste prévio. Maria Olímpia chegou a suspeitá-lo; mas a sensação da entrada não lhe deu tempo de examinar a suspeita. Toda a sala voltara-se para vê-la, e ela bebeu a tragos demorados, o leite da admiração pública. De mais, o marido teve a inspiração maquiavélica de lhe dizer ao ouvido: “Antes a mandasses convidar; ficava-nos devendo o favor”. Qualquer suspeita cairia diante desta palavra. Contudo, ela cuidou de os não perder de vista, - e renovou a resolução de cinco em cinco minutos, durante meia hora, até que, não podendo fixar a atenção, deixou-a andar. Lá vai ela, inquieta, vai direto ao clarão das luzes, ao esplendor dos vestuários, um pouco à ópera, como pedindo a todas as coisas alguma sensação deleitosa em que se espreguice uma alma fria e pessoal. E volta depois à própria dona, ao seu leque, às suas luvas, aos adornos do vestido, realmente magníficos. Nos intervalos, conversando com a viúva, Maria Olímpia tinha a voz e os gestos do costume, sem cálculo, sem esforço, sem sentimento, esquecida da carta. Justamente nos intervalos é que o marido, com uma discrição rara entre os filhos dos homens, ia para os corredores ou para o saguão pedir notícias do ministério.

23 Juntas saíram do camarote, no fim, e atravessaram os corredores. A modéstia com que a viúva trajava podia realçar a magnificência da amiga. As feições, porém, não eram o que esta afirmou, quando ensaiava os xales da manhã. Não, senhor; eram engraçadas, e tinham um certo pico original. Os ombros proporcionais e bonitos. Não contava trinta e cinco anos, mas trinta e um; nasceu em 1822, na véspera da Independência, tanto que o pai, por brincadeira, entrou a chamá-la Ipiranga, e ficou-lhe esta alcunha entre as amigas. De mais, lá estava em Santa Rita o assentamento de batismo.

24 Uma semana depois, recebeu Maria Olímpia outra carta anônima. Era mais longa e explícita. Vieram outras, uma por semana, durante três meses. Maria Olímpia leu as primeiras com algum aborrecimento; as seguintes foram calejando a sensibilidade. Não havia dúvida que o marido demorava-se fora, muitas vezes, ao contrário do que fazia d’antes, ou saía á noite e regressava tarde; mas segundo dizia, gastava o tempo no Wallerstein ou no Bernardo, em palestras políticas. E isto era verdade, uma verdade de cinco a dez minutos, o tempo necessário para recolher alguma anedota ou novidade, que pudesse repetir em casa, á laia de documento. Dali seguia para o largo São Francisco, e metia-se no ônibus.

25 Tudo era verdade. E, contudo, ela continuava a não crer nas cartas. Ultimamente não se dava mais ao trabalho de as refutar consigo; lia-as uma só vez, e rasgava-as. Com o tempo foram surgindo alguns indícios menos vagos, pouco a pouco, ao modo do aparecimento da terra aos navegantes; mas este Colombo teimava em não crer na América. Negava o que via; não podendo negá-lo, interpretava-o; depois recordava algum caso de alucinação, uma anedota de aparências ilusórias, e nesse travesseiro cômodo e mole punha a cabeça e dormia. Já então, prosperando-lhe o escritório, dava o Galvão partidas e jantares, iam a bailes, teatros, corridas de cavalos. Maria Olímpia vivia alegre, radiante; começou a ser um dos nomes da moda. E andava muita vez com a viúva, a despeito das cartas, a tal ponto que uma destas lhe dizia: “Parece que é melhor não

escrever mais, uma vez que a senhora se regala numa comborçaria de mau gosto”. Que era comborçaria? Maria Olímpia quis perguntá-lo ao marido, mas esqueceu o termo, e não pensou mais nisso.

26 Entretanto, constou ao marido que a mulher recebia cartas pelo correio. Cartas de quem? Esta notícia foi um golpe duro e inesperado. Galvão examinou de memória as pessoas que freqüentavam a casa, as que podiam encontrá-la em teatros e bailes, e achou muitas figuras verossímeis. Em verdade, não lhe faltavam adoradores.

27 - Cartas de quem? repetia ele, mordendo o beijo e franzindo a testa.

28 Durante sete dias passou uma vida inquieta e aborrecida, espiando a mulher e gastando em casa grande parte do tempo. No oitavo dia, veio uma carta.

29 - Para mim? disse ele vivamente.

30 - Não; é para mim, respondeu Maria Olímpia, lendo o sobrescrito; parece letra de Mariana ou de Lulu Fontoura...

31 Não queria lê-la; mas o marido disse que a lesse; podia ser alguma notícia grave. Maria Olímpia leu a carta e dobrou-a, sorrindo; ia guardá-la quando o marido desejou ver o que era.

32 - Você sorriu, disse ele gracejando; há de ser algum epigrama comigo.

33 - Qual! é um negócio de moldes.

34 - Mas deixa ver.

35 - Para quê, Eduardo?

36 - Que tem? Você, que não quer mostrar, por algum motivo há de ser. Dê cá.

37 Já não sorria; tinha a voz trêmula. Ela ainda recusou a carta, uma, duas, três vezes. Teve mesmo idéia de rasgá-la, mas era pior, e não conseguiria fazê-lo até o fim. Realmente era uma situação original. Quando ela viu que não tinha remédio, determinou ceder. Que melhor ocasião para ler no rosto dele a expressão da verdade? A carta era das mais explícitas; falava da viúva em termos crus. Maria Olímpia entregou-lha.

38 - Não queria mostrar esta, disse-lhe ela primeiro, como não mostrei outras que tenho recebido e botado fora; são tolices, intrigas que andam a fazer para...leia, leia a carta.

39 Galvão abriu a carta e deitou-lhe os olhos ávidos. Ela enterrou a cabeça na cintura, para verde perto a franja do vestido. Não o viu empalidecer. Quando ele, depois de alguns minutos, proferiu duas ou três palavras, tinha já a fisionomia composta e um esboço de sorriso. Mas a mulher que o não adivinhava, respondeu ainda de cabeça baixa; só a levantou daí a três ou quatro minutos, e não para fitá-lo de uma vez, mas aos pedaços, como se temesse descobrir-lhe nos olhos a confirmação do anônimo. Vendo-lhe, ao contrário, um sorriso, achou que era o da inocência, e falou de outra coisa.

40 Redobraram as cautelas do marido; parece também que ele não pôde esquivar-se a um tal ou qual sentimento de admiração para com a mulher. Pela sua parte, a viúva, tendo notícias das cartas, sentiu-se envergonhada; mas reagiu depressa, e requintou de maneiras afetuosas com a amiga.

41 Na segunda ou terceira semana de agosto, Galvão fez-se sócio do Cassino Fluminense. Era um dos sonhos da mulher. A seis de setembro fazia anos a viúva, como sabemos. Na véspera, foi Maria Olímpia (com a tia que chegara de fora) comprar-lhe um mimo: era uso entre elas. Comprou-lhe um anel. Viu na mesma loja uma jóia engraçada, uma meia lua de diamantes para o cabelo, emblema de Diana, que lhe iria muito bem sobre

a testa. De Maomé que fosse; todo emblema de diamantes é cristão. Maria Olímpia pensou naturalmente na primeira noite do Cassino; e a tia, vendo-lhe o desejo, quis comprar a jóia, mas era tarde, estava vendida.

42 Veio a noite do baile. Maria Olímpia subiu comovida as escadas do Cassino. Pessoas que a conheceram naquele tempo, dizem que o que ela achava na vida exterior, era a sensação de uma grande carícia pública, à distância; era a sua maneira de ser amada. Entrando no Cassino, ia recolher nova cópia de admirações, e não se enganou, porque elas vieram, e de fina casta.

43 Foi pelas dez horas e meia que a viúva ali apareceu. Estava realmente bela, trajada a primor, tendo na cabeça a meia lua de diamantes. Ficava-lhe bem o diabo da jóia, com as duas pontas para cima, emergindo do cabelo negro. Toda a gente admirou sempre a viúva naquele salão. Tinha muitas amigas, mais ou menos íntimas, não poucos adoradores, e possuía um gênero de espírito que espertava com as grandes luzes. Certo secretário de legação não cessava de a recomendar aos diplomatas novos: "*Causez avec Mme. Tavares; c'est adorable!*" Assim era nas outras noites; assim foi nesta.

44 - Hoje quase não tenho tido tempo de estar com você, disse ela a Maria Olímpia, perto de meia-noite.

45 - Naturalmente, disse a outra, abrindo e fechando o leque; e, depois de umedecer os lábios, como para chamar a eles todo o veneno que tinha no coração: - Ipiranga, você está hoje uma viúva deliciosa... Vem seduzir mais algum marido?

46 A viúva empalideceu, e não pôde dizer nada. Maria Olímpia acrescentou, com os olhos, alguma coisa que a humilhasse bem, que lhe respingasse lama no triunfo. Já no resto da noite falaram pouco; três dias depois romperam para nunca mais.

ESTATÍSTICAS/ WORDLIST

	Uma senhora	Senhora do Galvão	O segredo de Augusta	O relógio de ouro
running words	2724	2623	7632	2526
different words	1048	994	1919	846
type/token ratio	38,5%	37,9%	25,1%	33.5%
no. of sentences	156	135	359	130
mean sentence lenght	16.23	17.32	13.24	15.60
no. of paragraphs	19	24	184	47
mean paragraph lenght	94.84	69.54	20.54	35.02