

Sérgio Vicente Motta

**Dois Momentos Históricos da Ironia :  
Lazarillo de Cormes Memórias de um  
Sargento de Milícias**

1910000390



Sérgio Vicente Motta

DOIS MOMENTOS HISTÓRICOS DA IRONIA:

*Lazarillo de Tormes*

*Memórias de um Sargento de Milícias*

Dissertação de Mestrado em Letras (Teoria da  
Literatura) - Instituto de Biociências, Letras e  
Ciências Exatas da UNESP — Campus de  
São José do Rio Preto — 1988.



T-390/88

Salvatore D'Onofrio (orientador)



*À memória de meu pai, incentiva-  
dor, que não pôde ver a realização des-  
te trabalho.*



## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Salvatore D'Onofrio, orientador deste trabalho, pelo incentivo e dedicação.

Aos Professores Edward Lopes, Tieko Yamaguchi Miyazaki, Antônio Manoel dos Santos Silva, Zêqui Elias, Ismael Ângelo Cintra, Erotilde Goreti Pezatti, Arnaldo Cortina, Wlademir Moscheta, Vera Lúcia Massoni Xavier da Silva, Roseli Maria Ferreira Lopes, pela amizade e colaboração.

Às funcionárias da Biblioteca do IBILCE e da FAFICA, pela atenção e ajuda.

À Maria Celeste Thomazello, pelo trabalho de datilografia.



## ÍNDICE

|                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| I. Introdução .....                                                                                               | 01  |
| 1. As <i>Memórias</i> e a Memória Crítica .....                                                                   | 08  |
| 2. O Nível Discursivo .....                                                                                       | 12  |
| 2.1. Sob o signo do aleatório: picaresco & pitoresco...                                                           | 12  |
| 2.2. Ironia: uma figura em espelho .....                                                                          | 27  |
| 2.3. O estudo interno de cada plano .....                                                                         | 54  |
| 2.3.1. O Terceiro Plano ("as observações judica-<br>tivas do narrador") — O "mundo comentado".                    | 54  |
| 2.3.2. O Segundo Plano ("os usos e costumes des-<br>critos") — O "mundo mostrado" .....                           | 76  |
| 2.3.3. O Plano Um ("os fatos narrados, envolven-<br>do os personagens") — O "mundo narrado"...                    | 103 |
| 3. O Nível Narrativo: uma estrutura triangular .....                                                              | 140 |
| 3.1. O Plano Um: O "mundo narrado" .....                                                                          | 140 |
| 3.1.1. A Estrutura de Significação — No     reino<br>do major Vidigal: "ordem" vs "desordem"....                  | 154 |
| 3.1.2. O Percurso Narrativo de Leonardo-Pataca —<br>Em busca da felicidade: fidelidade vs infi-<br>delidade ..... | 189 |
| 3.1.3 O Percurso Narrativo do Leonardo: traquina-<br>gem, vadiagem, malandragem .....                             | 223 |
| 3.1.4. A Leitura do Triângulo .....                                                                               | 268 |
| 4. Conclusão das <i>Memórias</i> .....                                                                            | 283 |
| 4.1. Extratextualidade .....                                                                                      | 283 |
| 4.2. Intertextualidade .....                                                                                      | 303 |

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5. Homologia Estrutural: <i>Lazarillo de Tormes</i> e <i>Memórias de um Sargento de Milícias</i> ..... | 309 |
| 5.1. A Estrutura Narrativa em <i>Lazarillo de Tormes</i> .....                                         | 309 |
| 5.1.1. Introdução .....                                                                                | 309 |
| 5.1.2. A Organização das Sequências Narrativas ....                                                    | 315 |
| 5.1.3. A Trajetória do Protagonista .....                                                              | 323 |
| 5.1.4. Tensão Dialética: Protagonista/Sociedade ...                                                    | 324 |
| 5.1.5. A Estrutura Binária .....                                                                       | 331 |
| 5.1.6. A Estrutura de Significação .....                                                               | 345 |
| 5.2. Comparação: <i>Lazarillo de Tormes</i> e <i>Memórias de um Sargento de Milícias</i> .....         | 353 |
| 6. Conclusão: Dois Momentos Históricos da Ironia .....                                                 | 364 |
| 7. Bibliografia .....                                                                                  | 366 |

"O modelo que se proponha como acabado, como uma cobertura da realidade, instaura-se como uma mentira. E o problema da crítica, mais que enfrentar dois elementos -- a verdade e a beleza, é coabitar com duas constantes -- o marcado e o não marcado, o presente e o ausente, o significado e o significante. O homem e as raposas têm diante de si o mesmo problema: cobrir o espaço vazio entre eles e as uvas, e o homem e as raposas não tole-ram a descontinuidade. Por isto entre um ponto e outro traçam uma linha (reta ou curva) e não satisfeitos com isto continuam a unir os pontos até que, as linhas se cruzando, formem um sistema atrás do qual imaginam uma estrutura. O pânico do vazio une as estrelas num vôo, cura as doenças, origina as religiões e ideologias e impede a análise literária. Daí que se criem sistemas e teorias, que se pense em modelos como modo de articular peças que vagam aleatoriamente resistindo se reunirem em sistema. A razão bem pode ser um cancro no azul. A razão é um mito, talvez menos azul que o mito originário. O bom seria aprender com Malevitch a pintar o branco sobre o branco, a suprema redundância do nada, ou, se quiserem, a presença completa emergindo da ausência." (A.R. : Sant'Ana)



## Introdução

*"De acordo com o seu conceito, a arte só tem por missão tornar presente, de um modo concreto, aquilo que possui um conteúdo rico, e constitui tarefa da filosofia da arte apreender, pelo pensamento, a essência e a natureza daquilo que possui tal conteúdo e da sua expressão em beleza." (Hegel)*

Este trabalho teve a sua origem a partir da leitura da *Estética* hegeliana (particularmente os quatro primeiros volumes — *A Idéia e o Ideal; O Belo Artístico ou o Ideal; A Arte Simbólica; A Arte Clássica e a Arte Romântica* (68)—). Tal obra parte estruturalmente da conceituação de três formas básicas de arte: a simbólica, a clássica e a romântica. Segundo Hegel, estas três formas de arte teriam em comum o "humor" como forma de degradação:

*"Foi assim que vimos como a arte simbólica extraía o seu conteúdo das significações naturais e as suas formas dos objetos naturais e das personificações humanas. Vimos, em seguida, a arte clássica exaltar a individualidade espiritual, unicamente e carnalmente vivendo no presente mas dominada pela abstrata necessidade do destino. Vimos, enfim, a arte romântica enaltecer a própria espiritualidade com a sua subjetividade imanente e com uma interioridade que pode revestir qualquer forma exterior. Nesta última forma de arte, como nas duas precedentes, é o divino em si que constitui o principal objeto da arte. Tal divino tinha, porém,*



de se objetivar, de se precisar, de portanto se ligar ao conteúdo profano da subjetividade. O infinito da personalidade residiu, primeiro, na honra, no amor, na lealdade, depois, na individualidade particular, no caráter determinado, considerado como confundido com o conteúdo particular da existência humana. Vem, finalmente, o humor que rompe a união do divino com este conteúdo especificamente limitado, que abalou e até destruiu todas as precisões e assim obrigou a arte a ultrapassar-se a si mesma. A consequência disto foi, porém, o regresso do homem a si mesmo, ao seu mundo interior, e a arte viu-se assim liberta de toda a ligação a um conjunto limitado de conteúdos e concepções. Teve, então, a arte um novo ídolo representado pelo humano, ou seja, pelas profundezas e cumiadas da alma humana, o humano em geral com suas alegrias e seus sofrimentos, suas aspirações, seus atos e seus destinos. A partir desse momento, o artista encontra em si mesmo o seu conteúdo, é o espírito humano que a si mesmo se determina, que medita sobre o infinito dos sentimentos e situações, que descobre esse infinito e o exprime, espírito humano a que nada do que há na alma humana é estranho. É um conteúdo que, como tal, está desprovido de precisão artística pois é a invenção pessoal que lhe confere precisão e lhe elabora a forma, sem no entanto excluir qualquer outro interesse; a arte não se limita, assim, a representar unicamente o que é domínio seu mas pode alargar-se a tudo o que se refere e se relaciona com o homem.

Em virtude desta amplitude e variedade de materiais, tem-se o direito de exigir ao espírito



*to que, na maneira de os tratar, se manifeste tal como é no momento presente. Isto não impede, evidentemente, que o artista moderno se inspire nos artistas antigos, até nos muito antigos." (68 :IV,323, /325).*

Sendo o "humor" o fator decisivo nos processos de dissoluções de cada uma das formas artísticas, embora a sua ocorrência e atuação sejam distintas e se processem por formas diversas, sua presença é um fato consumado nas três fases de degradação das três formas artísticas. Tal fato chamou-nos a atenção para dois aspectos:

1. O humor, como processo degenerativo das artes em geral, ganha na Estética de Hegel uma função importantíssima, ou seja, é o elemento de degradação das formas de arte.
2. Este mesmo recurso não é visto dentro de toda a sua potencialidade. Tratado como uma só face da moeda, perdeu a sua configuração dialética. Ou seja, como explicar toda uma "poética do humor" que se manifestou na Literatura Ocidental, desde os autores greco-latinos?

Tentando compreender melhor a importância e a funcionalidade do humor na cultura ocidental, achamos correto pensar na hipótese que, ao contrário da sua função degenerativa, o humor constituiu um meio expressivo de construção de toda uma literatura em prosa, para deixarmos de lado toda a produção humorística na poesia. Ainda, não seria possível desvelar um suporte estrutural de base sólida, dentro da Literatura Brasileira, através de uma extensa faixa de formas retóricas, relacionadas pelo procedimento genérico do humor? Em outras palavras, seria possível encontrar os contornos de

uma "poética do humor" no percurso diacrônico da literatura brasileira em prosa, a fim de se traçar uma leitura estrutural desta literatura e se aferir qual o desempenho do "humor" em relação a esta mesma estrutura?

O presente trabalho não procura confirmar ou invalidar tais hipóteses: é tão somente o esboço de um ponto, que poderá vir a ser um ponto de partida para os problemas acima levantados. Por ora, ele reduz-se à análise de dois romances, embora os olhos do analista estejam voltados para a complexa problematização que foi genericamente apresentada.

Continuando a nossa linha de raciocínio, como parte do primeiro esboço para uma futura avaliação das hipóteses arroladas, desenvolvemos o estudo do romance brasileiro, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida e do texto inaugural do romance picaresco espanhol, *Lazarillo de Tormes*.

A escolha dos textos efetuou-se a partir das duas linhas de pesquisas referenciadas como hipotéticas: a primeira, passando por pontos representativos da evolução diacrônica da prosa da Literatura Ocidental (línguas neolatinas), justificaria a análise do *Lazarillo de Tormes*; a segunda, o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, como fonte de um veio humorístico que teria a sua evolução na diacronia da prosa da Literatura Brasileira.

Na primeira linha, procurar-se-ia a raiz deste fio humorístico, passando por estágios que compreendem temáticas abrangentes, desde a prosa representativa da decadência romana (*Satiricon* e *O Asno de Ouro*: o herói dionisíaco), parando no final da Idade Média e Renascimento, nas literaturas de línguas neolatinas (*Decameron*: a irreverência; *Gargantua e Pantagruel*: a carnavalização; *Lazarillo de Tormes*: o herói picaresco; *Dom Quixote de la Mancha*: a sátira da novela de ca

valaria) para a verificação de um possível entroncamento destas manifestações humorísticas na Literatura Brasileira, através do tema da "malandragem" e do gênero da "carnavalização", em *Memórias de um Sargento de Milícias*.

A segunda linha, a partir das Memórias, ficaria restrita à Literatura Brasileira, com textos representativos dos movimentos literários, do Romantismo à prosa contemporânea, cujo corpus não está ainda especificado, mas o ponto de partida é um diálogo sobre a forma textual, através da análise dos procedimentos retóricos que pertencem à esfera abrangente do humor e uma associação de conteúdo, que se resume a uma contestação dos valores ideológicos, dando particular ênfase a um certo caráter de "brasilidade".

Deixando o plano das hipóteses para adentrarmos a um terreno mais concreto, o presente trabalho deve ser visto apenas como uma análise do romance *Memórias de um Sargento de Milícias* para uma possível compreensão do seu significado no Romantismo brasileiro. Um segundo passo é o diálogo formal que este livro estabelece com o *Lazarillo de Tormes*. Daí a análise das Memórias ser mais pormenorizada e vir em primeiro lugar; depois, o diálogo formal com o Lazarillo procura desvincular aquele romance da associação com o gênero picaresco em termos de projeção literária. O que há entre os dois textos é uma homologia estrutural a partir de um elaboradíssimo tratamento da figura da ironia, o que se procura comprovar.

A ironia é o centro desta pesquisa enquanto procedimento estético que ganha uma forma de parentesco com o "humor", cuja genealogia não nos preocupamos em estabelecer. Restringindo-nos ao campo da ironia, procuramos sistematizá-la enquanto procedimento retórico, desde a sua instalação, o ato de produção ou escritura, até a sua decodificação, o ato



de sua realização, a leitura. Elegemos o processo de "inversão" como o mecanismo de funcionamento da ironia e verificamos a sua ocorrência exaustiva nas Memórias: desde o nível discursivo, passando pelo nível narrativo até à configuração estética do livro, que desenvolve, a partir do jogo de inversões, uma homologia entre a sua "forma de expressão" (a ironia) com a "forma do conteúdo" retratado (a inversão do "ser" em "parecer").

Tal homologia reitera-se no estudo estrutural do *Lazarillo de Tormes* e foi a partir dela que pudemos realizar o diálogo formal entre os dois livros. Do diálogo formal, ou seja, da homologia instaurada entre os dois textos a partir da figura da ironia ("forma de expressão") chegou-se à diferença que existe entre ambos, engendrada a partir da "forma do conteúdo".

Nas Memórias e no Lazarillo tem-se a figura da ironia como suporte estrutural e estético-retórico com o qual desvendam-se os seus conteúdos "invertidos", que por sua vez tratam de aspectos isolados ou de duas realidades históricas diferentes: a brasileira, no seu período de formação social, representada por um segmento urbano compreendido na elasticidade das classes que configuram a pequena, média e alta burguesias; a espanhola, com a desestruturação econômico-social provocada pela passagem do feudalismo para o mercantilismo e os respectivos desajustes sociais decorrentes da situação histórica do país e da instalação da classe burguesa ascendente em confronto com a nobreza decadente.

Em conclusão, o nosso trabalho pode ser visto como um exercício de análise das Memórias, isoladamente, e como um ponto de partida para um futuro estudo sobre o veio irônico na diacronia da prosa brasileira. Pode ainda ser visto como um trabalho comparativo, na outra linha de pesquisa, quando se dá mais ênfase às Memórias e se estabelece uma homologia

estrutural deste romance com o *Lazarillo de Tormes*. Neste sentido é que ele ganha um título mais genérico, fruto da comparação: Dois Momentos Históricos da Ironia: *Lazarillo de Tormes* e *Memórias de um Sargento de Milícias*.





# 1. As *Memórias* e a Memória Crítica.

"Entretanto, para a admissão do leitor, fique-se sabendo que este homem tinha por ofício dar fortuna!" (M.A. Almeida)

Ironicamente — e por ser a ironia o mecanismo de construção formal do romance de Manuel Antônio de Almeida —, a epígrafe acima parece adequar-se ao papel dos críticos que procuraram, ao longo dos tempos, formalizar a fortuna crítica das *Memórias de Um Sargento de Milícias*. Assim como há no livro "o — arranjei-me — do compadre", sutileza irônica da origem de sua "fortuna", parece haver o "arranjei-me" de cada crítico, ironia do destino que o livro preservou a cada um daqueles que procurou desvelar os seus desafios à análise literária, desde o seu aparecimento, na *Pacotilha*, espécie de suplemento do *Correio Mercantil*, no qual a obra foi publicada, inicialmente, em capítulos.

Embora não muito numerosa, a crítica às *Memórias* reúne nomes significativos nos estudos literários brasileiros, com ensaios de maior ou menor valor, na direção da interpretação e da compreensão mais profunda da obra. Neste conjunto, o que sobressai é a variedade das leituras críticas. O resultado são classificações discrepantes da obra, "como romance de costumes, precursora do realismo literário, filiada à novela picaresca espanhola, com traços do romance histórico do Romantismo, presa à tradição popular brasileira, ou às fontes da novelística francesa do século XVIII ou XIX". \*

\* Conferir Cecília de Laura na sua edição crítica das *Memórias de Um Sargento de Milícias*. 2ª parte: "A Fortuna do Romance". "Memórias de um Sargento de Milícias e a Crítica". A observação da autora baseia-se no estudo dos textos críticos mais relevantes sobre a obra de Manuel Antônio de Almeida e apresenta também a bibliografia mais completa sobre o autor e sua obra. As nossas citações do romance são desta edição.

Lançada em pleno vigor do movimento romântico nacional, essa obra descreveu, no movediço espaço dos estudos literários, uma trajetória singular. Deslocada do sistema orbital literário vigente, vagou marginalizadamente em sua própria rotação, em um desafio copernicano e instigador que lhe descrevesse a verdadeira trajetória. Daí, o arsenal crítico suscitado pela mesma ter justamente como constante o desencontro, a diversificação.

Romântica ou Realista? Neste eixo girou a maior produção crítica, transladando o seu objeto de um pólo a outro, sempre direcionada na tentativa primeira de situar o "corpo estranho" no rol dos tópicos estéticos, antes de compreendê-lo a essencialidade. Neste ponto, duas atitudes apontaram direções divergentes: a dos estudiosos que se preocuparam em situar as "Memórias" no sistema literário brasileiro; e a dos que, preocupados com a obra, procuraram depreender os seus elementos intrínsecos, os fatores composicionais instauradores da ambigüidade classificatória, com que se deparou o primeiro grupo.

O objetivo desta análise é trilhar pelos caminhos já percorridos nas duas direções acima apontadas, reunir tais contribuições em um enfoque único e integrativo. Norteando uma direcionalidade já conquistada, procuraremos atingir as fronteiras franqueadas pelos estudos analíticos e tentaremos consolidar um passo a mais na compreensão do livro em estudo.

Com relação às duas atitudes estabelecidas pela crítica, podemos inscrever na primeira linha aquela voltada à tradição\*, com seu apego ao caráter progônico da obra em re-

\* Os autores e textos constitutivos desta tradição crítica encontram-se analisados mais sistematicamente em: ELIAS, Zêqui. *A Ironia em Memórias de um Sargento de Milícias*. (de Manuel Antônio de Almeida). (08 ).



lação ao Realismo / Naturalismo; aos aspectos da gênese literária que fixam os antecedentes picarescos e "costumbristas"; ao tom de "estranhamento" ou "ruído" estabelecidos na plausibilidade do código romântico dominante. O percurso catalográfico é o seguinte; romance realista / naturalista; crônica dos costumes do Rio de Janeiro; romance picaresco; obra romântica.

Uma espécie de crítica-limítrofe, entre os dois grupos, é instaurada por Mário de Andrade, em uma abordagem mais descompromissada com o academicismo. O autor aproxima, indiretamente, duas tendências basilares na caracterização do livro: "ironia romântica"\*, quando analisa corretamente a linguagem

---

\* (...) "O humor nos dá experiência extrema do Romantismo: so brevém à desunião das partes de um todo que se mostra então instável e heterogêneo. Ainda uma vez, Hegel viu precocemente o fenômeno:

*"Não se propõe o artista dar, no humor, uma forma artística e acabada a um conteúdo objetivo já constituído nos seus principais elementos em virtude das propriedades que lhe são inerentes, mas inse re-se, por assim dizer, no objeto e emprega a sua atividade em dissociar e decompor, por meio de "acha dos" espirituosos e de expressões inesperadas, tudo o que procura objetivar-se e revestir uma forma con creta e estável.*

*Assim se tira ao conteúdo objetivo toda a sua independência, e consegue-se ao mesmo tempo abo lin a estável coerência da forma adequada à própria coisa; a representação passa a ser um jogo com os objetos, uma deformação dos sujeitos, um vaivém e um cruzamento de idéias e atitudes nas quais o ar tista exprime o menosprezo que tem pelo objeto e por si mesmo. " (A Arte Clássica e a Arte Romântica, trad. port., Guimarães. Rd., p. 313).*

*O humor é a condição de possibilidade de um certo metaromantismo que não se formaria sem a ruptura mo derna de sujeito e objeto e, em outro tempo, sem a ci são do próprio sujeito." (22 : 248/9).*

que se volta "contra a retórica de seu tempo" e, conseqüentemente, destaca o seu aspecto humorístico\*; a outra, quando vincula o mesmo às características da novela picaresca.\*\* Ao ressaltar o aspecto irônico do livro, Mário de Andrade estabelece um ponto de encontro com a crítica subsequente que, atraída para a interioridade da obra, desvela a sua estrutura profunda.

Corporificam o segundo grupo os estudos nucleares desenvolvidos por Darcy Damasceno (07: 155/177) e Antônio Cândido (05: 67/89). Embora tangentes na direção com que apontam para o texto-objeto, tais estudos apresentam-se complementares sob o aspecto de uma macrodistinção na maneira como operam o organismo narrativo. Aquele, investigando a composição folhetinesca do romance, operacionaliza o mecanismo do discurso ou nível da enunciação. Este, em uma propulsão dialética, desvenda a estrutura da fábula, no nível do enunciado. É a partir destes dois autores que iniciaremos a análise do único romance de Manuel Antônio de Almeida.

---

\* (...) "As Memórias de um Sargento de Milícias são um desses livros que de vez em quando aparecem mesmo, por assim dizer, à margem das literaturas. O que leva os seus autores a criá-los é especialmente um reacionarismo temperamental que os põe contra a retórica de seu tempo e antes de mais nada contra a vida tal como é, que eles então gozam a valer, lhe exagerando propositadamente o perfil dos casos e dos homens, pelo cômico, pelo humorismo, pelo sarcasmo, pelo grotesco e o caricato." (03: 136).

\*\* (...) "crônica semi-histórica de aventuras, em que relata va os casos e as adaptações vitais de um bom e legítimo "pica ro", (...)" (03: 125).



## 2. O Nível Discursivo

### 2.1. Sob o signo do aleatório: picaresco & pitoresco.

*"(há neste arranjei-me uma história que havemos de contar)" (M.A. Almeida)*

Darcy Damasceno, no trabalho já apontado, dirige a sua análise para o aspecto da expressão verbal, isto é, a tessitura lingüística que materializa valores estéticos. Mostra os descaminhos da crítica por ter-se olvidado da obra literária como um todo de realização estético-verbal e por ter seguido os rumos do episódico do livro:

*"O picaresco, o histórico, o memorialismo, o realismo, tudo são trilhas que a nenhum lugar nos levam, pela razão mesma de sua multiplicidade e, portanto, de sua natureza fragmentária. Não há que considerar-se picaresco um livro pelo fato apenas de nele haver um pícaro mais adjetival que substancial, mormente se a esse livro faltam as marcas peculiares do gênero picaresco; nem histórico seria ele, ainda que certa dose de veracidade haja servido à criação de tipos ou à evocação de época; menos ainda realista, quando a leitura mais atenta nos torna flagrante o predomínio do imaginoso e do improvisado sobre a reatuação ou a reconstituição histórica." (07: 156).*

O autor reserva às *Memórias* o rótulo de "romance de costumes", em um sentido restrito, quando espelha "os hábitos lingüísticos e os procedimentos expressivos de comunidade e indivíduo, em determinada época". Atém-se ao problema da

linguagem e mostra o porquê da natureza contrastante da obra, em meio à efervescência romântica:

*"(...) a publicação das Memórias na Pacotilha do Correio Mercantil feria duplamente o gosto literário do momento: primeiro, opondo ao sentimental o humorístico; segundo, levantando contra a retórica a espontaneidade da linguagem afetiva". ( 07: 159).*

Continua o crítico:

*"A exemplo do que no teatro fizera Martins Pena, Almeida renovou no romance a expressão formal, embora como é óbvio, também aqui passasse despercebida a importância do fato. Um grupo social mais ou menos homogêneo e que era o exemplo do comum na sociedade brasileira transformava-se em personagem romanesca, revelando nuamente seus valores morais, costumes, crenças, hábitos lingüísticos: o meirinho, a saloia, a cigana, o capadôcio, o barbeiro, o sacristão, a enjeitada, a parteira, as mulheres do leva-traz, etc., núcleo social que se impõe, unido e interdependente, fazendo-se personagem coletiva e primeira. Outras figuras que aí aparecem, se fogem à condição social daquelas, ou são de modesto valor (o fidalgo de valimento, o tenente-coronel), ou surgem na trama para atestar a ligação entre distintos níveis sociais, como D. Maria, velha abastada e litigante, que tanto frequentavam o barbeiro e a parteira como o almoçadinho José Manuel. A tais figuras dispensa o autor tratamento diferente, lavado de ironia, ao contrário da afeição*

*-- dislançada, mas comprovável -- regalada aos principais tipos do grupo-personagem." ( 07: 159)*

Ao ressaltar o traço humorístico, a figura da ironia, Damasceno aproximava-se do verdadeiro enigma da obra: a sua linguagem e a sua caracterização formal:

*"Graças a essa linguagem, poderíamos dizer que o maior mérito das Memórias é ser um livro onde o descaramento formal se fez traço estilístico. As circunstâncias em que se elaborou a narrativa -- improvisação, necessidade de aventuras a cada capítulo, exigência do humorístico -- foram o mais feliz agente no sentido de que se apresentasse com a roupagem verbal tanto quanto possível popular." (07:159).*

Ao analisar a técnica da narração, no livro em estudo, o crítico flagra um andamento composicional improvisado:

*"A simples ordenação dos episódios evidencia que não raro as situações criadas permanecem insolúveis nos capítulos imediatos para darem lugar à gênese de novas situações ou ao desenlace de tramas precedentes, como se às Memórias presidisse o signo do aleatório. " (07 : 171).*

A "linguagem chã" levantada contra os "trejeitos da retórica", o descaramento formal e o aleatório composicional, que parecem, à primeira vista, depor contra os estatutos estéticos que formalizam uma obra literária, neste livro, ao contrário, vão constituir justamente sua principal dinâmica, ou



melhor, sua especificidade literária. É que sob esta aparência do aleatório, do picaresco, do pitoresco, o livro encobre uma estruturação interna consistente, uma essência organizacional.

O nosso propósito é o de buscar os liames desta organização, acompanhar a linha da ironia que perpassa por todo o tecido narrativo e amarra os pilares de sua estrutura. Longe do "descuramento formal", iremos verificar que o livro é pautado por um princípio de organização na sua forma, a figura da ironia. E esta estará de acordo com a forma irônica de representar uma parte da sociedade urbana brasileira em formação, em busca de uma ordenação das regras sociais básicas de convivência, o seu significado.

Darcy Damasceno muito contribuiu, através do seu estudo, nesta direção de abordagem da obra, ao privilegiar corretamente a narração como o caminho para se analisar o texto:

*" Não fosse a afirmação vez em quando repetida de que as Memórias são fruto do pré-realismo, poderíamos dizer que jamais o levantamento de época figurou como objeto de Almeida, cuja intuição prescindia, na técnica narrativa, dos subsídios que tão importantes seriam mais tarde para os realistas."*  
( 07 : 157 ).

Baseando-se na configuração geral da obra, enquanto narrativa capitulada, Damasceno sistematizou os recursos determinantes do contato efetivo entre narrador e leitor, as técnicas "motivadora" e "evocatória", que instauram o mecanismo construtivo da enunciação.

Um passo além, no desvelamento da enunciação, foi

dado por Antônio Cândido, no seu famoso estudo "Dialética da Malandragem". Na abordagem mais brilhante e profunda que se efetivou das *Memórias*, iniciamos por evidenciar os três planos, demarcados pelo autor, no processo da narração:

*"(...) o romance de Manuel Antônio de Almeida é constituído por alguns veios descontínuos, mas discerníveis, arrançados de maneira cuja eficácia varia: (1) os fatos narrados, envolvendo os personagens; (2) os usos e costumes descritos; (3) as observações judicativas do narrador e de certos personagens." (05 : 75).*

Ao detectar o entrecruzamento desses três planos, no emaranhado do corpo narrativo, Antônio Cândido abria as veredas para a exploração analítica da enunciação. Três caminhos: três vertentes que desaguam no leito formal do processo irônico.

No panorama geral do livro, uma espécie de "veredal" roseano, a enunciação disfarça as suas trilhas entrançadas, através de uma pista mais exposta, porém, sinuosa. Faz parte do jogo do narrador:

*"Lendo na intimidade o pensamento da velha, com a nossa liberdade de contador de histórias, diremos ao leitor, que o não tiver adivinhado, que aquele -- ela -- refezia-se à moça do caldo.*

*Dada esta explicação, os menos perspicazes entenderão sem dúvida em que consistia o mono que a velha pregaria ao Leonardo. " (01 : 179)*

Na sua liberdade de "contador de histórias", o narrador conduziu os seus investigadores a muitas pistas secun-



dárias, deixando-os, muitas vezes, ao meio do caminho, nas diversas andanças da expedição crítica. O trecho citado anteriormente exemplifica uma espécie de véu narrativo que recobre o jogo da enunciação. Quando o narrador revela todo o seu poder — onisciência, liberdade com relação à história e o tratamento irônico na manipulação do leitor virtual — está escondendo as verdadeiras pistas com que organizou a sua narração. Daí a impressão do aleatório, do improvisado, do descaramento formal e, conseqüentemente, dos descaminhos da crítica.

Nesta configuração geral — tendo por base ainda o trecho citado, que parece globalizar o comportamento da enunciação — depreendemos que se trata de uma narração onisciente, angulada em uma visão "por detrás", onde, em 3ª pessoa, em uma temporalidade "épica" (30 : 42/57), o narrador coordena magistralmente o saber a que se propõe transmitir e incorporar-se no mesmo, através do uso da 1ª pessoa, encarnando-se no contador da história.

A intromissão do narrador, que se realiza nos enunciados onde se evidenciam as funções emotiva e conativa — no uso respectivo da 1ª pessoa, externando juízo de valor e, na 2ª pessoa, em comunicação direta com o leitor virtual —, aponta a primeira clareira da construção estilística do romance — a ironia — no corpo da enunciação.

A forma irônica que aí aparece, emerge do tecido narrativo em 3ª pessoa, onde o narrador, em 1ª pessoa, apresenta as suas alfinetadas com relação à capacidade de compreensão do leitor virtual, e em vislumbrar o todo de seu desenho narrativo. Tal procedimento, neste momento, parece desdobrar-se não só aos leitores comuns, "os menos perspicazes", mas também ao conjunto dos críticos, "que o não tiver adivinhado", o seu engenho narrativo.

Parodiando o autor: lendo na intimidade da fortuna



crítica do livro, com a nossa liberdade de analista da história, diremos ao conjunto de críticos que o não tiver adivinhado, que aquela intromissão — 1ª pessoa — referia-se à peça principal do jogo narrativo. Em nome de sua liberdade, o narrador "antecipa" e "rememora" fatos diante do painel multifragmentário — a prática social de uma parte da comunidade urbana em formação — que deseja representar.

De fato, sob este véu, encobrem-se os três planos narrativos descobertos por Antônio Cândido. No estudo interno de cada um deles e no relacionamento entre os mesmos é que se desvela o processo de construção formal da ironia.

Dos três planos apontados pelo crítico, o primeiro — "os fatos narrados envolvendo os personagens" — é o plano da diegese, a concretização da fábula, sob o enfoque da terceira pessoa gramatical, circunstancializada na alternância dos discursos direto e indireto, com o predomínio acentuado do primeiro. É um relato memorialístico, onisciente, cujo ponto de vista tem a visão "por detrás" (78 : 62/74); o modo de apresentação é "panorâmico" e o tratamento da matéria romanesca é "dramático" (73 : 48). Constitui o sintagma suporte da obra, caracterizando-se como uma "narrativa de estrutura simples" (82 : 15/31).

O segundo plano — "os usos e costumes descritos" — obedece a uma estrutura de preenchimento da narrativa e, portanto, tem uma "função integrativa" (85 : 31). Retrata, sob o aparato técnico da "descrição" em terceira pessoa, o pitoresco e um substrato cultural-folclórico carregado de verossimilhança, constituindo-se em verdadeiras "crônicas" incrustadas no fio romanesco. O modo de apresentação, em oposição ao plano anterior, é "cênico" e a matéria é tratada pictoricamente. Forma verdadeiros quadros do Rio de Janeiro joanino, devidamente emoldurados nestes limites espaço-temporais.

Caracterizado por uma visão "de fora" (78 : 74/84),

neste plano, o narrador limita-se a descrever os usos e costumes, empenhado muito mais em "mostrar" do que "contar" (57 : 11). Através da sua onisciência interpretativa intrusa, o narrador ponteia a matéria narrada em um passado histórico com referências e comentários no presente da escritura. Predomina a função referencial da linguagem, onde o meio objetivamente descrito configura-se enquanto materialidade observada.

No terceiro plano — "as observações judicativas do narrador e de certos personagens" — preferimos efetuar uma alteração, retirando a adição "e de certos personagens", pois tais intervenções fazem parte do primeiro plano onde, sob a forma de discurso direto, integram a substância fabular.

Assim descrito, e globalizando todas as intervenções do narrador em primeira pessoa — consolidado no seu papel de "contador de histórias", e aproveitando tal circunstância para um contato efetivo entre narrador-leitor —, esse plano ganha uma força funcional que o coloca como o centro do processo técnico da enunciação, à medida que dinamiza tal processo e engendra a linguagem irônica.

A função fática que se estabelece entre os dois pólos da enunciação — narrador/leitor —, burilada na alternância de situações emotivas e conativas, solidifica o leitor virtual enquanto destinatário participante. Este, em meio à situação geral dos comentários sobre os acontecimentos, na emissão dos juízos de valor, nas qualificações psicológicas das personagens, acaba por presentificar-se no texto e termina como "co-produtor" dos sentidos possíveis da narrativa, concretizando a linguagem irônica que se decodifica.

Mas, a função primordial, reservada ao terceiro plano, é a resultante do seu entrelaçamento entre os outros dois planos, instaurando um relacionamento direto, onde os dois



últimos suportam um determinado conteúdo referencial, que é comentado, metalingüisticamente, através da função judicativa do terceiro plano. Este plano tem, portanto, a função geratriz do primeiro grande móbile da linguagem irônica do livro.

Dentro das peculiaridades do primeiro plano — a fábula —, sobressai o espraçamento da espinha dorsal da narrativa e o desenvolvimento de seus núcleos funcionais. É marcadamente dinâmico e portador de um conteúdo referencial explícito: a sintaxe narrativa. Sintaxe, aqui, entendida como portadora das articulações das personagens.

Já o segundo plano — "usos e costumes descritos" — caracteriza-se pela estaticidade descritiva dos quadros decorativos da época. Configura um referente pitoresco, o Rio de Janeiro joanino, cujo valor primordial reverte-se na sua essencialidade semântica. Essencialidade semântica que este plano compõe enquanto substância de informações: atmosfera, ambientação, documentário e história.

Aparentemente, estes dois planos destacam-se no processo narrativo: um, enquanto narração dos costumes e o outro, enquanto portador das ações da narrativa. Como disse Walnice Nogueira Galvão:

*"A estrutura das Memórias de um Sargento de Milícias é permanente alternância quadro/ação, espaço/tempo, horizontal/vertical. Esse princípio estrutural se repete ad infinitum, de modo que ao quadro se segue a ação, a esta ação se segue outro quadro, e assim por diante. O autor descreve um quadro de época, começando pelo "canto dos meirinhos"; em seguida, fazendo um retrocesso no tempo, apresenta a — digamos — gênese da personagem. Este primeiro episódio abrange, conforme a*



*Natureza, pelo menos nove meses, e culmina na apresentação de um quadro, a festa do batizado; e continua, após um salto de alguns anos, até o cap. III, quando se apaga diante do quadro "Via Sacra". No final desse quadro entra o Leonardo em cena na procissão. Há uma tênue ligação entre o horizontal e o vertical pela inclusão de uma ou mais personagens no final do quadro descrito, ou pelo convite que o narrador faz ao leitor para ir ver o que se passa com determinada personagem. É aí que há um desnível, uma hipertrofia do quadro sobre o enredo. Enredo e ambiente não se entrosam perfeitamente, predominando este sobre aquele. Mas, como já disse, na segunda parte do livro o enredo toma conta do autor e o romance adquire um novo equilíbrio."*  
( 10 : 28 ).

Faltou precisar, como o fez Antônio Cândido, a interferência de um terceiro plano. Um mecanismo dialético que se instaura entre a horizontalidade e a verticalidade, espaço/tempo, quadro/ação: a intromissão do narrador em primeira pessoa e respectiva mudança do foco narrativo para o comentário irônico sobre os outros dois planos.

Entre os planos um e dois posiciona-se, portanto, o plano terceiro, articulador da linguagem irônica, que se projeta sobre os referentes dos outros dois planos, envolvendo-os em uma nebulosidade jocosa e burlesca. O tom irônico que aí se depreende é justamente o comentário paralelo do plano três, ao interferir na referencialidade estática do plano dois, comentando-o semanticamente, e no plano um, ao revelar o grotesco dos atos e ações nos seus desdobramentos sintáticos.

Exemplificando com o capítulo III, "Despedida às

Travessuras", o jogo irônico se processa no encontro contrastante dos planos um e dois com o plano terceiro. Este dissemina a jocosidade dos juízos formulados — comentário, paralelo — ironizando elementos dos outros dois planos:

(...) "Era a via-sacra do Bom Jesus.

Hã bem pouco tempo que existiam ainda em certas ruas desta cidade cruzeiras negras pregadas pelas paredes de espaço em espaço.

Às quartas-feiras e em outros dias da semana saía do Bom-Jesus e de outras igrejas uma espécie de procissão composta de alguns padres conduzindo cruzeiras, irmãos de algumas irmandades com lanternas, e povo em grande quantidade; os padres rezavam e o povo acompanhava a reza. Em cada cruz parava o acompanhamento, ajoelhavam-se todos, e oravavam durante muito tempo. Este ato, que satisfazia a devoção dos carolas, dava pasto e ocasião a quanta sorte de zombaria e de imoralidade lembrava aos rapazes daquela época, que são os velhos de hoje, e que tanto clamam contra o desrespeito dos moços de agora. Caminhavam eles em charola atrás da procissão, interrompendo a cantaria com ditérios em voz alta; ora simplesmente engraçados, ora pouco decentes; levavam longos fios de barbante em cuja extremidade iam penduradas grossas bolas de cera. Se ia por ali ao seu alcance algum infeliz, a quem os anos tivessem despido a cabeça dos cabelos, colocavam-se em distância conveniente, e escondidos por trás de um e outro, arremessavam o projétil que ia bater em cheio sobre a calva do devoto; puxavam rapidamente o barbante, e ninguém podia saber donde tinha partido o golpe. Estas e outras cenas excitavam vozeria e gargalhadas na multidão.

plano 2

plano 3

Era a isto que naqueles devotos tempos se chamava correr a Via-Sacra.

plano 3

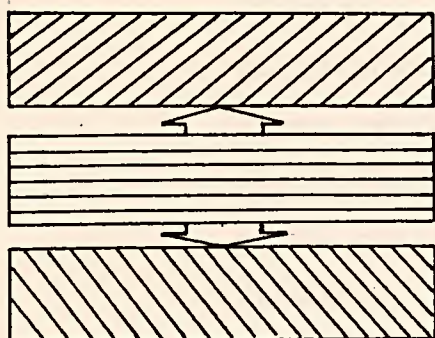
O menino, como já dissemos, estremecera de prazer ao ver aproximar-se a procissão. Desceu sorratamente a soleira, e sem ser visto pelo padrinho colocou-se unido à parede entre as duas portas da loja, levantando-se na ponta dos pés para ver mais a seu gosto.

plano 1

Vinha aproximando-se o acompanhamento, e o menino palpitava de prazer. Chegou mesmo defronte da porta; teve então um pensamento que o fez estremecer; tornou-se a lembrar das palavras do padrinho: "fante-se de travessuras"; espiou para dentro da loja, viu-o entretido, deu um salto do lugar onde estava, misturou-se com a multidão, e lá foi concorrendo com suas gargalhadas e seus gritos para aumentar a vozeria. Era um prazer febril que ele sentia; esqueceu-se de tudo, pulou, saltou, gritou, rezou, cantou, e só não fez daquilo o que não estava em suas forças. Fez camaradagem com dous outros meninos do seu tamanho que também iam no rancho, e quando deu acordo de si estava de volta com a Via-Sacra na Igreja do Bom Jesus." (01 :17/18)

Se caracterizarmos graficamente cada um dos planos, podemos visualizar este primeiro procedimento construtivo da narrativa, que é essencial para um discernimento da confusão crítica que até hoje envolve tal obra. No exemplo transcrito, a apresentação dos planos, conforme caracterizamos, realiza o seguinte relacionamento:





- crônica - ( plano 2 )

- intervenção irônica - ( plano 3. )

- fábula ou narrativa de estrutura simples - ( plano 1 ); ou:

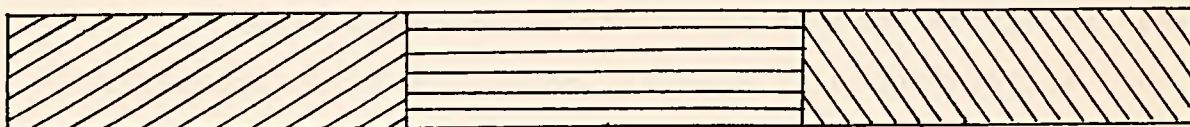
*Descrição da via-sacra  
do Bom Jesus.*

(plano 2)

*Intervenção judica-  
tiva do narrador.*

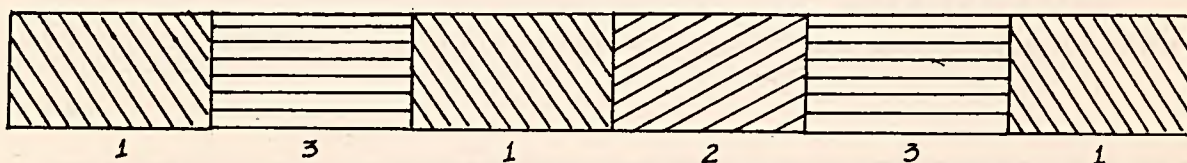
(plano 3)

*a fábula  
(plano 1)*



*Ampliando o diagrama de modo a cobrir toda a extensão do capítulo, teremos:*

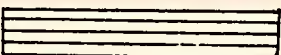
*Capítulo III:*

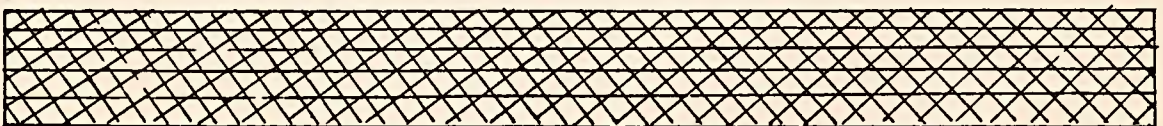


Algumas conclusões podem ser apontadas: A) a alteração entre os planos é variável em cada capítulo (1,3,1; 1,3,2; 2,3,1; 2,3,2; etc...) e entre os capítulos do livro; B) ao longo dos capítulos a integração dos planos alterna entre situações mais intrincadas e outras com limites bem precisos; C) a partir deste primeiro procedimento construtivo da linguagem irônica que se desvela do relacionamento entre os planos, outros podem ser ainda detectados na realização interna de cada um dos planos.

Analisando cada uma das asserções, em A e B, Antônio Cândido já havia chamado a atenção para o seguinte problema:

"Quando o autor os organiza (os três planos) de modo integrado, o resultado é satisfatório e nós podemos sentir a realidade. Quando a integração é menos feliz, parece-nos ver uma justaposição mais ou menos precária de elementos não suficientemente fundidos, embora interessantes e por vezes encantadores como quadros isolados. Neste último caso é que os usos e costumes aparecem como documento, prontos para a ficha dos folcloristas, curiosos e praticantes da petite histoire. (05 :75)

Outro aspecto plausível que se pode aferir da estratificação dos três planos, através da enunciação, é que, como não procedeu desta forma, a crítica tradicional das *Memoórias* incorreu em erros avaliatórios. É fácil perceber que esta mesma crítica analisou a narrativa na sua roupagem externa, não discernindo o entrecruzar dos planos. O jogo nítido entre os planos  (1),  (2),  (3), turvou-se na trama geral que os reúne:



Assim, com os planos remontados, julgou-se a narrativa pela aparência e não pelo processamento de seu aspecto formal. Embaralhada no tecido geral da narrativa, cada uma das facções da crítica privilegiou um dos planos, não compreendendo o relacionamento integrativo dos três. Para os que instigaram as peculiaridades costumbristas do livro, assim como a versão de romance histórico, estavam evidenciando o plano dois ("os usos e costumes descritos"); já os adeptos da antecipação realista / naturalista, juntamente com a vertente picaresca, estavam enfatizando o plano um ("os fa-

tos narrados envolvendo os personagens"), e mais tarde, baseando-se no enredo, a fixação de narrativa romântica; só a crítica mais recente, voltada para o aspecto estilístico do humor, deparou-se com a essencialidade funcional do plano três ("intervenções judicativas do narrador") que, em contraste com os outros dois planos, cria o mecanismo da ironia.

Voltando ao item C) das conclusões apontadas, depois de clareado o móbile geral do procedimento irônico resultante do relacionamento entre os planos, resta descrever os móveis secundários que se instauram na interioridade de cada plano e se acoplam ao geral, na movimentação da engrenagem irônica. Antes, porém, dedicaremos um capítulo ao estudo da ironia enquanto procedimento retórico que requer um percurso de escritura particular e, conseqüentemente, outro percurso de leitura.





## 2.2. Ironia: uma figura em espelho

*"Um ironista opta por tudo, e sempre que afirma seja o que for afirma consequentemente o contrário. Daqui veio a concepção rudimentar de que um ironista é um homem que diz o contrário do que pensa. Ele não só diz o contrário do que pensa. Pensa também o contrário do que pensa, e põe-se à margem da vida para julgar de fora, compreendendo ao mesmo tempo que não pode sair da vida",  
(José Régio)*

A produção de um estilo irônico ou de uma escritura fortemente impregnada da figura da ironia pressupõe uma intencionalidade por parte do autor. O efeito assim obtido deve ser visto como algo próximo de um alvo visado. Neste sentido, o procedimento irônico — que em alguns momentos aproxima-se dos processos humorísticos — deve ser visto como um recurso estético-retórico-persuasivo que pressupõe uma intencionalidade no manuseio da linguagem poética para se obter o efeito desejado. Desta maneira, cremos poder falar em uma intencionalidade estilística irônica, ou na produção de formas irônicas como cambiantes de efeitos ou conteúdos humorísticos.

Não se trata de uma teorização da poética da ironia. O que pretendemos é ensaiar alguns passos na tentativa de acompanhar, incipientemente, o percurso da produção da figura da ironia, como também o seu mecanismo de leitura.

Se estamos considerando a figura da ironia como suporte de um determinado estilo poético, devemos, da mesma forma, localizar o resultado deste estilo — a escritura irônica — como fruto de um procedimento discursivo específico: uma intencionalidade do autor que deve contar com a adesão

do leitor.

A questão é a seguinte: como se realiza tal procedimento discursivo? A teoria do foco narrativo ou ponto de vista fornece o princípio do caminho na medida em que os recursos de focalização determinam um efeito poético. Ainda, propicia a distinção entre autor e leitor, de um lado, dos elementos que fazem parte da estrutura discursiva ficcional, de outro.\*

Mas, é na teoria semiótica greimasiana, nos estudos dedicados à enunciação, que vamos encontrar as bases da estrutura discursiva em condições de lançarem alguma luz no processo de produção discursiva e, em nosso caso, o discurso irônico.

---

\* Da teoria do foco narrativo podemos lembrar a categoria de "autor-implícito" — conceito muito discutido, mas que serve aqui somente para acompanhar um raciocínio —, teorizada por Wayne C. Booth: "espécie de diretor de cena que permanece nos bastidores do romance, não se deixando ver, a não ser através de uma série de índices como a escolha e as constantes alterações do foco narrativo, a ordem da narração, etc". (57 : 20). É uma voz narradora instalada entre o autor e o narrador — não é apenas uma etapa intermediária estabelecida entre o autor e o narrador, mas a instância produtora do discurso (51 : 139) — que se utiliza de um instrumental retórico, os modos de narração, para criar um procedimento retórico: a ironia.

A noção de "autor-implícito" propiciou as distinções, de forma acabada, entre o autor e o narrador e entre o autor e o "autor-implícito". Teve, em outros termos, o "papel precursor de sujeito da enunciação, pressuposto pelo discurso-enunciado" (51 : 139), no desenvolvimento dos estudos semióticos. Desta maneira, podemos pensar "as visões narrativas a partir das relações estabelecidas entre o autor-implícito (instância e sujeito da enunciação) e o narrador (sujeito do enunciado). O mérito e o alcance da proposta de Booth anulam-se, caso o autor-implícito seja considerado, como fazem alguns, apenas uma etapa intermediária entre o autor e o narrador e não a instância produtora do discurso". (51 : 139).



Diana Luz Pessoa de Barros (51 : 222) considera a enunciação como a atividade humana, por excelência, ao mesmo tempo de produção e comunicação. Reserva os papéis de "enunciador" e "enunciatário" para o percurso temático de comunicação (quem comunica e quem recebe e interpreta a comunicação) e emprega o conceito de "sujeito da enunciação", sincretismo de enunciador e enunciatário, no percurso de produção (quem produz).

Da mesma maneira, para o estudo da produção de um discurso irônico elevamos o conceito de "sujeito da enunciação" como fundamental dentro do mecanismo discursivo; cabe ao mesmo organizar as visões narrativas, coordenar a intencionalidade poética e desempenhar, conseqüentemente, o papel de uma voz enunciadora que funciona como geratriz estilística, produzindo o estilo irônico:

*"A conversão da sintaxe narrativa em sintaxe discursiva faz-se pela introdução do sujeito da enunciação, que assume a narrativa e constrói o discurso e, ao constituir-lo, revela e explica as relações da enunciação com o discurso-enunciado, ao mesmo tempo que se define como instância produtora do discurso. (...) O sujeito da enunciação marca, portanto, posições sintáticas e produz o discurso. Além disso, desdobra-se em enunciador e enunciatário e dispõe as relações entre eles. Como o enunciador e o enunciatário exercem, respectivamente, um fazer persuasivo e um fazer interpretativo, instauram-se procedimentos argumentativos. A sintaxe discursiva recupera as relações sintáticas narrativas e determina-lhes posições em relação ao sujeito da enunciação e em relação ao enunciador e enunciatário, desembreados. Em outras palavras cabe à*



*sintaxe explicar as disposições que definem o discurso como objeto-valor em junção com o sujeito que o construiu e, ao mesmo tempo, como objeto de comunicação manipuladora entre um destinador e um destinatário." (51 : 128).*

Estamos nos situando no cerne do problema: a sintaxe discursiva revela a junção de um sujeito com o seu discurso produzido, e o discurso é um objeto de comunicação manipuladora entre um destinador e um destinatário. Aqui se operacionaliza o conceito de "sujeito da enunciação" como uma força mediadora entre o discurso e sua produção. Essa mediação formaliza o jogo de máscaras do autor na produção de uma linguagem intencional, que apontamos ser o caso da ironia.

De fato:

*"Enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem os papéis actanciais de destinador e destinatário do objeto-discurso. Dessa forma, o enunciador coloca-se como destinador-manipulador, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário, a crer e a fazer. O fazer manipulador realiza-se no e pelo discurso, como um fazer persuasivo. O enunciatário, por sua vez, manipulado cognitivamente e pragmaticamente pelo enunciador, cumpre os papéis de destinatário-sujeito, ainda que o fazer pretendido pelo enunciador não se realize. O fazer persuasivo do enunciador, ocorre também no discurso-enunciado." ( 51 : 156).*

Nos rastros da linguagem poética, que é engendrada por procedimentos retóricos e tem um caráter persuasivo, portanto, intencional, a produção de uma escritura irônica in-

tensifica essa intencionalidade. Há a intenção de se criar o efeito da ironia, porém é preciso ainda contar com a cumplicidade do enunciatário para decodificá-la.

A sintaxe discursiva recupera, portanto, o jogo das relações em espelho: destinador/destinatário, simulada na relação enunciador/enunciatário que, por sua vez, tem na relação narrador/narratário o seu simulacro:

*"(...) o narrador assume a palavra em nome de um enunciador pressuposto. Esse enunciador caracteriza-se pela polifonia, ou seja, além de desembrear sujeitos discursivos diferentes, pode ainda atribuir a cada um deles várias vozes, como instrumentos de persuasão. O narrador, projetado pela enunciação, realiza, por exemplo, o ato de afirmar e assumir a responsabilidade pela asserção que faz (o postol), e o ato de afirmar sem ficar como único responsável pelo que diz, graças ao recurso de colocar sua afirmação como um bem comum ao narratário e a ele, pelo menos (pressuposto). Pode ainda o narrador optar pelos mecanismos do subentendido e, nesse caso, está se atribuindo ao discurso três vozes: a do narrador que assevera o conteúdo explícito, a do narratário que, ao interpretar, afirma o conteúdo subentendido e a do grupo social que garante o pressuposto e o caráter polêmico do discurso." (51 : 175).*

Assim, ao empregarmos o conceito de "sujeito da enunciação", como máscara do autor para coordenar os vários focos narrativos gerativos do procedimento irônico, estamos desvendando um jogo de máscaras, sob as quais a intencionalidade do autor foi-se mascarando. O autor, no seu intuito de

realizar a sua vertente estilística — a ironia — disfarça-se sob as máscaras da enunciação: primeiro disfarçando-se na máscara do "sujeito da enunciação"; este, por sua vez, tri parte-se nas máscaras dos narradores dos planos já descritos. Em cada um desses planos há uma operacionalização essencial do procedimento irônico que deverá contar com a cumplicidade do destinatário do discurso para a sua leitura.

Nesse momento, ainda dentro dos mecanismos da sintaxe discursiva, deve-se estabelecer como o fazer persuasivo do enunciador manipula o fazer interpretativo do enunciatário e vice-versa, como o fazer interpretativo deste corresponde ao fazer persuasivo daquele.

Passamos dos mecanismos para a efetivação do percurso; ou seja, entra em cena a semântica discursiva:

*"Na semântica discursiva, por sua vez, os valores do sujeito narrativo tornam-se valores do sujeito da enunciação, valores para os quais o discurso é produzido e valores a serem comunicados pelo enunciador ao enunciatário. Tais valores são retomados como temas — tematização — e enriquecidos por traços mais concretos da percepção sensorial do mundo — figurativização." (51 : 129)*

Agora, procuraremos explicitar a atualização dos mecanismos da sintaxe discursiva que promovem a relação entre enunciador e enunciatário (o fazer persuasivo daquele e o fazer interpretativo deste) e, através da semântica discursiva, como os valores do sujeito narrativo — no caso, o traço irônico —, tornam-se valores do sujeito da enunciação, valores para os quais o discurso é produzido e valores a serem comunicados pelo enunciador ao enunciatário. Em outras palavras, utilizando um exemplo já citado, tentaremos mostrar co



mo se processa a relação enunciador/enunciatário, através de uma intencionalidade estilística: a figura da ironia. Relação essa que, por sua vez, pressupõe a relação pragmática do autor/leitor na concretização dos atos de escritura e leitura.

O trecho da obra de Manuel Antônio de Almeida é o mesmo que serviu para ilustrar o que denominamos como primeiro móbil irônico do livro, a relação de comentário que o plano 3 estabelece com os planos 1 e 2.

plano 1

*"Ao anoitecer, estando sentado à porta da loja, viu ao longe no princípio da rua um acompanhamento alumiado pela luz de lanternas e tochas, e ouviu padres a rezarem; estremeceu de alegria e pôs-se em pé de um salto. Era a Via Sacra do Bom Jesus.*

plano 2

*Há bem pouco tempo que existiam ainda em certas ruas desta cidade cruzeiras negras pregadas pelas paredes de espaço em espaço.*

*Às quartas-feiras e em outros dias da semana saía do Bom-Jesus e de outras igrejas uma espécie de procissão composta de alguns padres conduzindo cruzeiras, irmãos de algumas irmandades com lanternas, e povo em grande quantidade; os padres rezavam e o povo acompanhava a reza. Em cada cruz parava o acompanhamento, ajoelhavam-se todos, e oravam durante muito tempo. Este ato, que satisfazia a devoção dos carolas, dava pasto e ocasião a tanta sorte de zombaria e de imoralidade lembrava aos rapazes daquela época, que são os velhos de hoje, e que tanto clamam contra o desrespeito dos moços de agora. Caminhavam eles em charola atrás da procissão, interrompendo a cantoria com ditêrios em voz*

alta; ora simplesmente engraçados, ora pouco decentes; levavam longos fios de barbante em cuja extremidade iam penduradas grossas bolas de cera. Se ia por ali ao seu alcance algum infeliz, a quem os anos tivessem despido a cabeça dos cabelos, colocavam-se em distância conveniente, e escondidos por trás de um ou de outro, arremessavam o projétil que ia bater em cheio sobre a calva do devoto; puxavam rapidamente o barbante, e ninguém podia saber donde tinha partido o golpe. Estas e outras cenas excitavam vozeria e gargalhadas na multidão.

Era a isto que naqueles devotos tempos se chamava correr a Via-Sacra." (01 : 17).

plano 3

O primeiro parágrafo compreende o plano 1 ("ações das personagens") e fornece o tema — "Via-Sacra do Bom Jesus" — para o plano 2 ("usos e costumes descritos"), parágrafos segundo e terceiro. O quarto parágrafo corresponde ao plano 3 ("intervenções do narrador"), sendo que este, internamente, também aparece no plano 2.

Analizando o trecho correspondente aos parágrafos segundo e terceiro: o sujeito da enunciação pressuposto assume a narrativa e constrói o discurso; ao construí-lo, revela e explica as relações da enunciação com o discurso-enunciado, ao mesmo tempo que se define como instância produtora do discurso. As relações da enunciação, nesse trecho, processam-se através de duas operações: "debreagem enunciativa" \*,

\* "Pode-se tentar definir debreagem como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso. Se se concebe por exemplo a instância da enunciação como um sincretismo de "eu-aqui-agora", a debreagem, enquanto um dos aspectos constitutivos do ato de linguagem original, inaugura o enunciado, articulando ao mesmo tempo, por contrapartida, mas de maneira implícita, a própria instância da enunciação. O ato de linguagem aparece assim, por um lado, como uma feição da criadora do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação, e por ou



originando o "enunciado enunciado" ou objetivado, projetado pela marca de 3ª pessoa gramatical — enunciados constitutivos do plano 2; "debreagem enunciativa", portanto, "enunciação enunciada" através da implicitação das marcas de pessoalidades, 1ª e 2ª pessoas — enunciado do plano 3.

As duas operações diferenciadas explicam relações distintas da enunciação com o discurso-enunciado. No primeiro caso, "debreagem enunciativa", instalam-se no discurso atores do enunciado ("padres", "irmão", "povo", "carolas", "rapazes"). Paralelamente à "debreagem actancial" instala-se uma "debreagem temporal" como um processo de projeção, no momento da linguagem, fora da instância da enunciação, do termo não-agora, e que tem por efeito instituir de um lado, por

*tro, de representação actancial, espacial e temporal do enunciado. De um outro ponto de vista, que faria prevalecer a natureza sistemática e social da linguagem, dir-se-á igualmente que a enunciação, enquanto mecanismo de mediação entre a língua e o discurso, explora as categorias paradigmáticas de pessoa, do espaço e do tempo, com vista à constituição do discurso explícito. A debreagem actancial consistirá, então, num primeiro momento, em disjuntar do sujeito da enunciação e em projetar no enunciado um não-eu; a debreagem temporal, em postular um não-agora distinto do tempo da enunciação; a debreagem espacial, em opor ao lugar da enunciação um não-aqui."*

*"(...) Partindo do sujeito da enunciação, implícito, mas produtor do enunciado, pode-se, pois, projetar (no momento do ato de linguagem ou do seu simulacro no interior do discurso), instalando-os no discurso, quer actantes da enunciação, quer actantes do enunciado. No primeiro caso, opera-se uma debreagem enunciativa, no segundo, uma debreagem enunciativa. Conforme o tipo de debreagem utilizado, distinguem-se duas formas discursivas, ou mesmo dois grandes tipos de unidades discursivas: no primeiro caso, tratar-se-á das formas de enunciação enunciada (ou relatada): é o caso das narrativas em 'eu', mas também das seqüências dialogadas; no segundo, das formas do enunciado enunciado (ou objetivado): é o que ocorre nas narrações que têm sujeitos quaisquer, nos discursos chamados objetivos, etc." (65 : 95/96).*



pressuposição, o tempo agora da enunciação, e do outro, permitir a construção de um tempo "objetivo" a partir da posição que se pode chamar tempo de então. Esse sistema configura uma contigüidade da enunciação — relação metonímica — e determina uma "não-concomitância", marcada por uma "anterioridade": pretérito imperfeito ("Era a Via Sacra do Bom Jesus") e outras marcas de anterioridade bem evidentes. ("Há bem pouco tempo que existiam"...).

Exatamente como as debreagens "actancial" e "temporal", a "debreagem espacial" apresenta-se como um procedimento que tem por efeito expulsar da instância da enunciação o termo não-aqui da categoria espacial e lançar assim, ao mesmo tempo, os fundamentos tanto do espaço "objetivo" do enunciado (o espaço de alhores) quanto o espaço original — que é reconhecível como pressuposição tópica — da enunciação. No trecho em estudo, o espaço de alhores, que se apresenta como um espaço enuncivo porque é instaurado por uma debreagem enunciativa, é o da procissão: "existiam ainda em certas ruas desta cidade cruzeiras negras pregadas pelas paredes de espaço em espaço"; "em cada cruz parava o acompanhamento".

Por oposição, dentro desse bloco — parágrafos segundo e terceiro — insere-se uma outra unidade discursiva (plano 3): "enunciação enunciada", através da atualização de uma "debreagem enunciativa", instalando no discurso actantes da enunciação. Esses, "na medida em que são simulacros do enunciador e enunciatário — preocupados com a participação na comunicação intersubjetiva que é o conjunto do discurso (quer seja 'eu' ou 'você', o 'autor' ou o 'leitor' nomeados no enunciado) — que estão aí instalados, chamá-los-emos respectivamente narrador e narratário" (65 : 96). Esses elementos projetados no discurso criam um efeito de enunciação e se deixam evidenciar, no nosso exemplo, por uma operação denominada "debreagem" (65 : 140/142) temporal: os dêiticos "ho



je" e "agora" e os verbos no presente do indicativo ("são", "clamam") aproximam narrador e narratário, simulacros do destinador e destinatário, respectivamente, em oposição à temporalidade anterior do fato relatado sobre a zombaria dos "rapazes daquela época" aos carolas, durante a via-sacra.

A ocorrência das duas unidades discursivas no mesmo trecho, instauradas pelos dois procedimentos distintos de debreagem, leva-nos a pensar em uma hipotética explicação para a interferência do segundo tipo de debreagem (enunciativa) que, de resto, apresenta-se também no quarto parágrafo e é a característica do plano 3, no livro. "Em um sentido mais geral, seria o contrabalançar de um tempo presente que une narrador e narratário, simulacros do enunciador e enunciatário, criando um efeito de enunciação, cujo sentido seria estabelecer o distanciamento com o fato relatado, ou o tempo passado que é ironizado. Dessa maneira, o narrador estabelece o seu afastamento com relação aos atores das formas do "enunciado objetivado", 3ª pessoa, para poder ironizá-los e, ao mesmo tempo, cria uma cumplicidade com o narratário que, pelo mesmo processo, é afastado do conteúdo ironizado. Mais ainda, essa cumplicidade produz um efeito persuasivo sobre o enunciatário, simulado no papel de narratário, para a continuidade da leitura, ou interesse pela mesma, que é sempre interrompida na execução da técnica folhetinesca.

Este último aspecto leva-nos ao problema da escritura/leitura que pretendemos explicitar. O que nos vai interessar no exemplo em estudo, agora, é o fazer persuasivo que desempenha o enunciador e o conseqüente fazer interpretativo do enunciatário:

*"eis-nos ao mesmo tempo convidados a distinguir duas espécies de actantes-sujeitos. Ao lado dos sujeitos pragmáticos, encontram-se no discurso sujei*



*tos cognitivos, ora produtores, ora intérpretes das significações, e que aparecem quer em sincretismo com os sujeitos pragmáticos, quer sob a forma de atores autônomos (é o caso do informador, por exemplo), quer enfim reconhecíveis apenas como posições implícitas (é o caso do actante observador cujo papel tem sido subestimado até aqui): a debreagem cognitiva permite assim instaurar uma distância entre a posição cognitiva do enunciador e as que pertencem quer aos actantes da narração, quer aos do narrador". (65 :97).*

Podemos aqui, para enfatizar a distinção de duas unidades discursivas no mesmo trecho textual, considerar a debreagem enunciva (plano 2) como debreagem pragmática, enquanto a outra, debreagem enunciativa (plano 3), como debreagem cognitiva, instaurando a relação de produtor e intérprete das significações. Analisaremos, assim, as correlações narrador/ narratário ou enunciador/enunciatário através das categorias "dizer" e "ler", como hipótese de trabalho.

Retomando, ainda, o exemplo, podemos efetuar uma aproximação do mesmo, com um modelo utilizado por Greimas (66 : 94/95) no "domínio dos discursos espirituosos", "gênero literário que alardeia voluntariamente os procedimentos lingüísticos que utiliza". Assim, tomaremos o texto exemplar a partir de duas partes: a primeira (plano 2), a descrição da procissão, funciona como "narrativa-apresentação"; a segunda (plano 3), explicitamente uma intervenção do narrador e por evidenciar o processo de enunciação através da relação narrador/narratário, funciona como uma espécie de "dialogação".

A "apresentação" prepara a história: "é uma breve narração que estabelece um plano de significação homogêneo ,



uma primeira isotopia"; "o 'diálogo' é o procedimento que dramatiza a história e rompe sua unidade, opondo bruscamente à primeira uma segunda isotopia". "O prazer 'espirituoso' reside na descoberta de duas isotopias\* dentro de uma narrativa suposta homogênea (66 : 95). Na segunda parte do texto, quando através do comentário instaura-se a ironia — "Era a isto que naqueles devotos tempos se chamava correr a Via Sacra" — há a ligação entre as duas partes do texto através do "termo conector" irônico "devotos", opondo à primeira isotopia descrita — "não-devoção", ou a zombaria em um ato religioso — uma segunda, através da palavra "devotos" que possui uma figura sêmica contrária. É a ironia que eleva ao nível da consciência as variações das isotopias do discurso.

Para um detalhamento maior da figura da ironia, iremos acompanhar os passos teóricos do livro de Edward Lopes, *Metáfora -- Da Retórica À Semiótica*. Da mesma forma, ao estudarmos a figura retórica da ironia, entendemos aqui que "o retórico perde a sua função puramente ornamental para se deixar ler como a prática significante que, subjacente ao 'dito' prescrito ou consentido, opera a manifestação, na figura, do 'interdito' ". "O retórico faz-se, assim, por conseguinte, uma categoria semiótica inerente à dimensão mítica das mensagens, onde o tropo se ergue como face visível de uma invisível ideologia que, com as marcas do desvio

---

\* "A. J. Greimas tomou ao domínio da físico-química o termo isotopia e o transferiu para a análise semântica, conferindo-lhe uma significação específica, levando em consideração seu campo de aplicação. De caráter operatório, o conceito de isotopia designou inicialmente a iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segundo essa acepção, é evidente que o sintagma que reúne ao menos duas figuras sêmicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia. Assim acontece com a categoria sêmica que subsume os dois termos contrários: levando-se em consideração os percursos aos quais podem dar origem, os quatro termos do quadrado semiótico serão denominados isotópicos". (65 : 245).

da norma que engendra, constrói a sua máscara de presença oculta". (70 :4/5).

Acompanhando a evolução teórica do "princípio do desvio", Edward Lopes acaba por sistematizá-lo, aos moldes de nossos dias, "entre o programado na competência do leitor em termos de espectância (horizonte de expectativa, previsibilidade) e o emergencial, não-programado, que irrompe abruptamente no decurso de dada performance enunciativa" (70 : 7). Vai além ao defini-lo: "constitui desvio todo elemento do discurso que se manifeste infringindo as normas de construção ou de funcionamento do seu próprio contexto" (70 :8).

No interior de um mesmo discurso, o desvio passa então a figurar como uma diferença notável no conjunto dos textos contextualizados. Essa concepção leva, nas descrições de uma mensagem cujo estilo se queira interpretar, a uma análise não baseada no desvio apriorístico, reportado ao nível da língua, mas ao momento da leitura, quando se descobrem os princípios de funcionamento do contexto onde o desvio instaura-se. No exemplo que citamos, o desvio criado pela isotopia do semema "devotos" entra em choque com o conteúdo do contexto anterior que forma a primeira isotopia e é contrária àquela. "O desvio se interpretaria, em consequência, como o resultado da violação de uma norma contextualmente definida, violação essa que originaria a manifestação de uma figura (metassemema ou tropo) que se denuncia no efeito de leitura que o leitor sente como um típico estranhamento." (70 : 8).

*"Retornando, a propósito disso, ao pensamento de Cohen, diríamos que a figura seria primeiramente percebida pelo estranhamento que denuncia a violação do princípio que norteia a construção linear da cadeia da fala, no seu eixo sintagmático,*



ou, mais exatamente, que rompe a coerência exigida pelo princípio de não-contradição aplicado ao plano de conteúdo.

Segundo Cohen, um discurso só seria compreendido como coerente (semanticamente consistente), quando o seu destinatário, confrontado, perante a figura, com a manifestação de uma anomalia, promovesse a correção do desvio, o que ele faria explorando mnemonicamente o campo das associações 'normais' ligadas à figura, fornecendo, destarte, a expressão corretora, a significação aceitável para o enunciado figurado. Cohen vê, pois, na figura, um fenômeno biaxial, de dois tempos, consistente de:

- a) percepção, pelo destinatário, da violação da norma da não-contradição na construção do eixo sintagmático (desvio sintagmático); e
- b) interpretação corretora, efetuada pelo enunciatário sobre o eixo das associações mnemônicas, com o fito de encontrar a expressão 'normal' capaz de substituir a figura, mantendo um sentido 'próprio' equivalente ao 'figurado' naquele mesmo contexto (correção paradigmática do desvio)." (70 : 9).

Trazendo o problema para a ironia, figura retórica que pretendemos explicitar, devemos, neste momento, pensar em como se interpretam os desvios irônicos. No nosso exemplo, seguindo a leitura sintagmática dos parágrafos dois, três e quatro, o destinatário percebe o choque entre os dois primeiros (plano 2) com o último (plano 3), pois houve a violação da norma da não-contradição: a palavra "devotos" contradiz o conteúdo descrito no contexto anterior. O ato de interpretação corretora, que o destinatário efetua instantaneamente, leva-o a procurar a expressão "normal" capaz de substituir a figura e percebe justamente ser o contrário da expressão atu



alizada, percebendo, conseqüentemente, a ironia.

*"A ironia é simultaneamente uma atitude de espírito e um processo característico de expressão. Ao primeiro aspecto corresponde o sentido amplo da palavra; ao segundo, um sentido restrito.*

*Só o sentido especializado de 'ironia' se apresenta bem definido: é o processo de expressão 'per contrarium', a figura retórica que consiste em atribuir às palavras sentido oposto ao que normalmente exprimem." (77 : 03).*

Por esse sentido especializado de "ironia" podemos perceber que o desvio irônico dá-se pela substituição de um termo presente no enunciado, que o destinatário percebe ser "impróprio" e que, na relação contextual, leva-o a uma direção inversamente proporcional, o seu contrário, ou termo "próprio". Assim, o termo desviado ou percebido como "impróprio" ganha valor trópico ou figurativo: "a figura não é, pois, nada mais que a sensação de figura, e sua existência depende totalmente da consciência que o leitor toma ou não da ambigüidade do discurso que lhe é proposto". (31 : 207).

No exemplo que utilizamos, a percepção da figura é dada pelo contexto. O plano de expressão de "devotos" passa a ser virtualmente relacionável com dois diferentes planos de conteúdos. Na primeira leitura, a univocidade ou monossímia da expressão leva a uma contradição contextual. O destinatário passa, então, auxiliado por esse mesmo contexto, a buscar a relação de não-contradição e instaura, assim, um segundo sentido para o mesmo plano de expressão, que é contrário ao sentido convencionalizado. A palavra "devotos" passa a ser um conector "bi-isotópico" dos dois sentidos que se

permutam no contexto: o primeiro, literal, produz o estranhamento pela contradição contextual; o segundo, interpretativo, dá à expressão o estatuto de figura retórica.

Quando Gerard Genette define o termo figura, temos:

*"(...) entre a letra e o sentido, entre o que o poeta escreveu e o que ele pensou, se estabelece uma separação, um espaço, e como todo espaço, esse também possui uma forma. Chamamos esta forma uma figura e haverá tantas figuras quantas formas forem encontradas para o espaço formado entre a linha do significante e a do significado, que é evidentemente apenas um outro significante dado como literal." (31: 199).*

Com relação à ironia deve-se fazer uma observação no final da definição. A forma encontrada entre a linha do significante e a do significado definível como figura não é "apenas um outro significante dado como literal", mas a sua expressão contrária no plano da língua ou, se quiser, o mesmo significante com um conteúdo contrário ao literal. Pois, para se ler a ironia, o destinatário toma consciência da ambigüidade — relação bi-isotópica e contextual — e é automaticamente dirigido para a leitura desse mesmo significante como se reportando a um significado contrário. Assim se desfaz a ambigüidade e se percebe o efeito irônico.

Nesse momento, devemos explicitar melhor o mecanismo da ironia em sua totalidade. Como se realiza o fazer manipulador do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário, ou seja, o mecanismo da "escritura" e "leitura".

Com base no exemplo citado, há, primeiramente, o estabelecimento de uma isotopia (inserção de comportamentos não-devotos em um ato religioso — procissão) em uma unidade



discursiva caracterizada pela "enunciação enunciativa" ou de "enunciado enunciado". Em seguida, a mudança discursiva — "enunciação enunciativa" ou da "enunciação enunciada" — atualiza uma segunda isotopia através do comentário do enunciador que contradiz a primeira isotopia. Cria-se a ambigüidade e o "desvio" na mensagem. O choque entre as duas unidades discursivas tem a função de provocar o estranhamento do destinatário. Até aqui está se processando a prática do fazer persuasivo; agora, motivado pela mudança discursiva, cujo efeito é de enunciação, o destinatário é manipulado para o fazer interpretativo do desvio. Em outros termos, o fazer persuasivo do enunciador estabelece o embasamento para a competência de leitura do enunciatário e a sua performance vai ser a concretização ou não da figura.

Se o destinatário buscar os semas contrários da expressão atualizada ("devotos"), desfaz-se a ambigüidade contextual e o mesmo, no seu papel interpretativo, percebe que não há mais contradição, mas anulação da primeira isotopia do termo bi-isotópico. Então, movido pelo processo de manipulação, relê o enunciado restabelecendo a segunda isotopia planejada pelo destinador, para o mesmo termo. Agora sim; enunciador e enunciatário elevam-se em um plano superior ao do enunciado, pelo efeito da enunciação, e irmanam-se no efeito espírituoso da mensagem — a ironia.

O enunciador do estilo irônico tem, portanto, a função de manipular o enunciatário dentro dos parâmetros da oposição "parecer/ser" de seu discurso. O seu comentário, manifestado nas unidades discursivas que privilegiam a enunciação enunciada, contradiz o que descreveu ou figurativizou, anteriormente, em outra unidade discursiva que enfatiza o enunciado enunciado. Isso posto, afirma-se na enunciação enunciada o que se nega no enunciado enunciado\*. Ou, manifesta-se na

\* Cf. "As figuras de pensamento: estratégias do enunciador para persuadir o enunciatário". (61 : 14)



enunciação enunciada o "parecer" em oposição ao "ser" do enunciado enunciado.

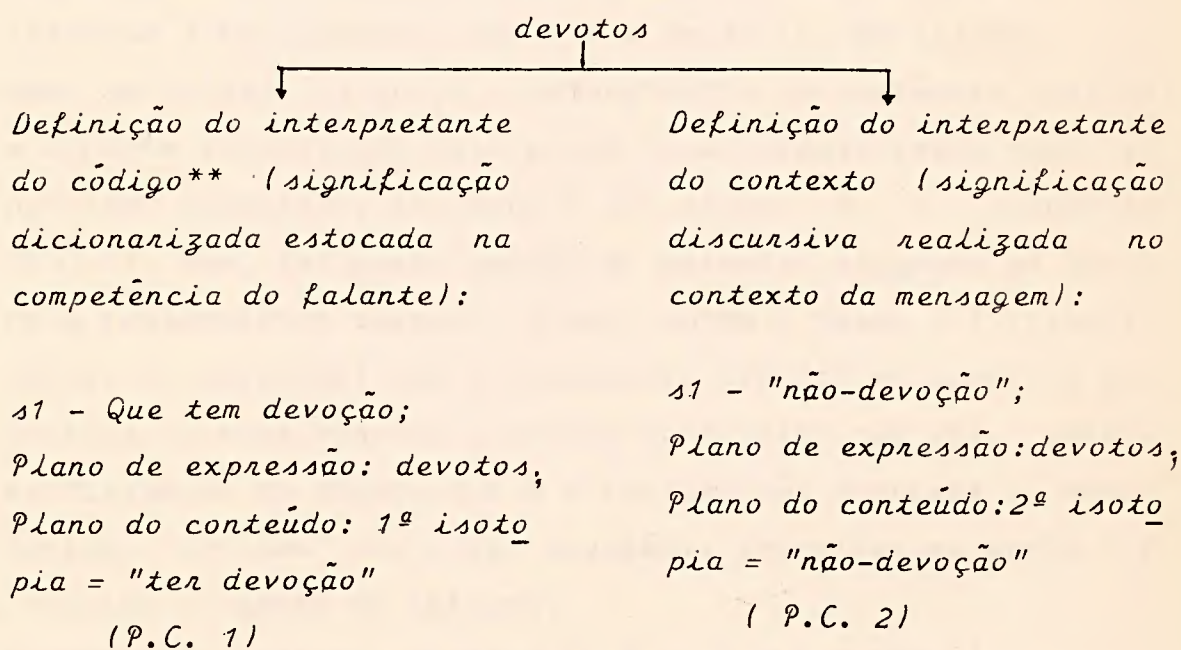
O termo que instaura a ironia, o conector bi-isotópico, é o termo complexo, da equação irônica porque figurativiza duas isotopias co-relacionáveis com uma outra anteriormente figurativizada: uma primeira, inversamente proporcional ao conteúdo figurativizado anteriormente; uma segunda, inversamente proporcional a essa primeira e diretamente proporcional àquela com quem estabelece a coerência textual. O termo irônico é, pois, um projétil disparado que, depois de ricochetar duas vezes pelas paredes contextuais, atinge o alvo certo: a leitura.

O enunciador do discurso, em um primeiro momento, através do sujeito da enunciação (arma), constrói uma unidade discursiva do tipo enunciado enunciado com uma figurativização ao modo do "ser". Em seguida, simulado nas máscaras de sujeito da enunciação e, portanto, amparado no simulacro da enunciação enunciada, lança o projétil (ironia) ao modo do "parecer". O projétil tem dois alvos: a ironização dos sujeitos dos enunciados da primeira unidade discursiva e o sujeito da leitura, enquanto sujeito manipulado no seu fazer interpretativo, desvelado no discurso em seu disfarce de enunciatário. Esse, atraído pelo enunciador para a sua dimensão espaço-temporal, através da armadilha do "aqui" e "agora", simuladores da enunciação, entra em cena para o seu fazer interpretativo, ou seja, a leitura.

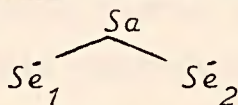
Agora é o trabalho do destinatário: os valores da cena "trópica" (70 : 68) — lugar em que decorre o acontecimento — ou da primeira isotopia, entram em conflito com os valores da cena "crônica" — "em que se relata agora, no presente do leitor, o que já aconteceu no passado" (70 : 68) — ou segunda isotopia, no discurso da enunciação enunciada, que vão propiciar ao destinatário a organização do sentido a ser

lido. A primeira isotopia é percebida denotativamente enquanto que o destinatário, ao deparar-se com a segunda isotopia, vê-se diante de um discurso conotado: a palavra "devotos" passa a ser um conector bi-isotópico\* e essa mesma forma de expressão (E R C) passa a comportar dois planos de conteúdos (ER C) RC).

Assim:



\* "On peut être d'accord avec C. Orecchioni lorsqu'elle ramène l'ironie au schéma:



Comme tout trope ou, entre autres figures, l'hyperbole, l'ironie est un cas particulier de double sens, se définissant par la formule: 'A, en énonçant x, veut faire entendre non-x!' Mais cette formule demande à être complétée.

Précisons d'abord que l'encodeur, quand il énonce x, ne renonce pas à nous faire entendre x aussi bien que non-x. Négliger cette intention polysémique, cette volonté d'assumer deux isotopies à la fois, reconduit à confondre rhétorique et simple transcodage (à fonction cryptologique par exemple) et à retomber dans l'idée selon laquelle le 'sens figuré' n'est qu'une traduction ornementale d'un 'sens propre'." (86 : 427/428).

\*\*Edward Lopes propõe três níveis hierárquicos de significação, representados pelo "Interpretante do código" (nível mínimo), "Interpretante do Contexto" (nível médio) e "Interpretante Ideológico" (nível máximo)". (71:108/111).



Nesse momento, o destinatário encontra-se em um impasse que é o desvio ou a figura propriamente dita. Aqui, opera-se todo o processo de manipulação da figura irônica: o destinatário vai ser dissuadido de ler o plano de conteúdo 1, isotopia de religiosidade (ter devoção), e persuadido a ler o plano de conteúdo 2, isotopia de não-religiosidade, não-devoção, ou ironia.

Para se decodificar a linguagem figurada ou a ironia do texto, o destinatário desenvolve dois programas de leituras: no primeiro, ele é o sujeito (S) da leitura e quer um objeto (O) que é o entendimento da coerência textual; é a parte constituída pelo plano 2 ou caracterizada como enunciado enunciado. Até aqui o seu estado é o seguinte:  $(S \cap O)$ . Mas, faz parte também do primeiro programa de leitura a continuidade textual, quando entra o plano 3 (interferência do narrador) com o comentário irônico ou conector bi-isotópico. Aqui, muda-se o estado do sujeito que vai estar em disjunção do objeto que é a leitura não desviada ou conotativa: "devotos" (s1 - ter devoção). Formaliza-se assim o primeiro programa de leitura:

Programa de leitura inicial:  $[(S \cap O) \Rightarrow (S \cup O)]$ .

O destinatário, diante do estranhamento da figura dado pela não coerência contextual, é "dissuadido" a deixar de querer este programa de leitura e "persuadido" a querer fazer outra leitura. Nesta segunda leitura, anula-se a 1ª isotopia do termo "devotos" que é o plano de conteúdo 1 e, auxiliado pelo contexto ou figurativização do plano 2 (comportamento não religioso e conflitante de carolas/não-carolas, velhos/jovens, portanto, "não-devotos tempos"), atualiza a 2ª isotopia do termo "devotos", agora conotativa, ou correspondente ao segundo plano de conteúdo: "não-devotos". Assim:

Programa de Leitura final:  $[(S \cup O) \Rightarrow (S \cap O)]$ .

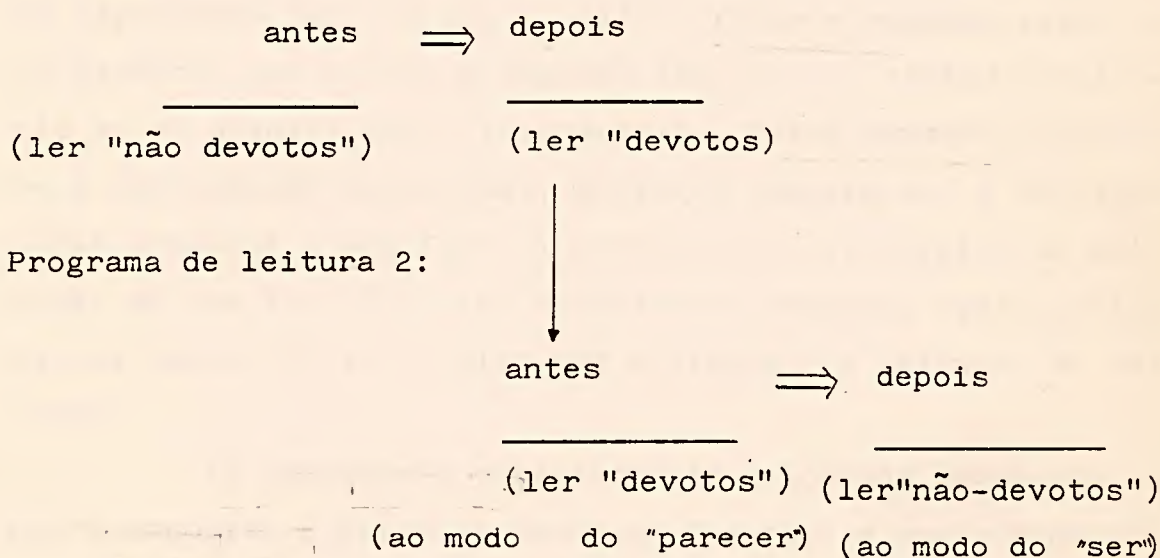
O processo de manipulação do destinador é estabele



cer um valor de leitura para o destinatário que é encontrar a coerência contextual. Para tanto manipula o destinatário a ler o valor do termo "devotos" como "não-devotos", ou o "parecer" pelo "ser".

O percurso é o seguinte:

Programa de leitura 1:



A relação de investimento de valor (ler "não-devotos") do objeto (leitura com coerência textual) corresponde a um fazer interpretativo do "parecer" ao modo do "ser":

ler "devotos" : ler "não-devotos" :: parecer : ser.

Do que foi exposto depreende-se que a leitura do desvio irônico passa por dois percursos: o primeiro é a leitura literal do plano de conteúdo convencionalizado ao plano de expressão atualizado; a sua função é originar o "estranhamento". Só no segundo o "desvio" ganha estatuto de figura, quando instaura uma leitura cujo plano de conteúdo — inusitado, contrário ao significado dicionarizado — surge da relação contextual.

Entre os dois percursos, na passagem do primeiro para o segundo, é que vai ocorrer, juntamente com a realização da figura, a instalação do tom humorístico que lhe é pe-

culiar. Explicando: quando o "leitor" lê o sentido dicionari-  
zado que é a sua expectativa de leitura e percebe a contradi-  
ção contextual ou "estranhamento", há a frustração dessa ex-  
pectativa. Em termos de espectância do leitor — entendido  
como aquilo que é programado na sua competência — ocorre  
aqui a "peripécia" aristotélica — "a mutação dos sucessos,  
no contrário" (47 : 80) —, originando o humor. A frustração  
da expectativa faz com que o leitor efetue o segundo percurso  
de leitura, que o leva à segunda isotopia — sentido contrá-  
rio ao do significante dicionarizado. Nesse momento, desfaz-  
se a contradição contextual, a figura realiza-se, o destina-  
tário completa o seu fazer interpretativo e, refeito da peri-  
pécia de que foi vítima em um primeiro momento, agora exta-  
sia-se com o efeito irônico que a figura e a leitura lhe re-  
velam.

As conclusões anteriormente colocadas levam-nos a  
poder associar o primeiro percurso descrito a uma perspecti-  
va do destinador da mensagem irônica. Corresponde ao ato de  
escritura que é um fazer simulador: simulação =  $\left[ \text{/parecer/} + \right.$   
 $\left. \text{/não-ser/} \right]$ . Já o segundo percurso, na perspectiva do desti-  
natário (leitura), corresponde a um processo de dissimulação.  
O destinatário descobre o "segredo" da leitura: dissimulação  
=  $\left[ \text{/ser/} + \text{/não-parecer/} \right]$  \*.

Utilizando, como faz a semiótica greimasiana, o  
quadrado articulado pelo eixo do "ser vs. parecer" para defi-  
nir as relações escritura/leitura nos dois percursos estuda-

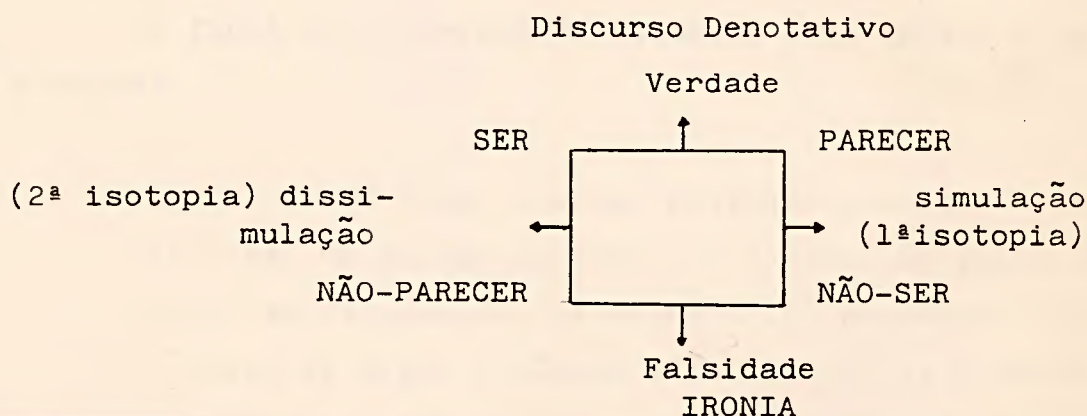
\* (...) "Reste l'ironie. Les Rhétoriciens semblent utiliser ce terme autrement que les écrivains. Pour ces derniers en effet, l'ironie c'est la dissimulation (dissimulatio), l'art de dérober sa pensée (dissimulatio). Cicéron, en effet, tra-  
duit le terme grec d'EIRONÉIA par ces deux termes; il nous atteste également que si Socrate a été surnommé EIRON, c'est parce que, dans l'art de dérober sa pensée, il surpassait de loin tous ses contemporains en esprit et culture." (86 : 498).





que está convencionalizado. Esse valor contrário está em uma proporção direta com o valor "verdadeiro", ou seja, o conteúdo denotativo\*. Se este assinala justamente "a presença de um saber verdadeiro, isto é, que parece ser isso mesmo que ele é, e que é isso mesmo que parece ser"(70 : 30), a ironia é justamente o contrário da "verdade", ou seja, a "falsidade!"

Todo o caminho percorrido pode ser agora visualizado na sua totalidade através do quadrado semiótico\*\*. O primeiro percurso (escritura) corresponde a um fazer "simulador"; o segundo, a leitura, a um fazer "dissimulador". A figura ironia como resultado destes dois momentos, é o "falso" que está em uma relação direta com o "verdadeiro" por ser o seu contrário.\*\*\*



\* Conferir a "relação de identidade ou de equivalência absoluta entre os elementos da língua-objeto que se quer traduzir e os elementos monossemêmicos (=de sentido único) da metalinguagem descritiva" em: Metáfora. Da Retórica à Semiótica." (70 : 29/32).

\*\* O quadrado semiótico teorizado por Greimas será operacionalizado posteriormente não só para explicitar a figura da ironia, como também para evidenciar a estrutura profunda de significação do romance. Aí o mecanismo de funcionamento do mesmo será mais detalhadamente explicado, como também a base teórica que o solidifica.

\*\*\* "A ironia, na sua forma elementar, realiza, pura e simplesmente, a inversão de sentidos: não há evolução dos conceitos, nem grande intervenção afectiva: é predominantemente um jogo de carácter lógico que exprime uma idéia pelo seu antônimo". (77 : 451).

De fato, a inversão de sentido assim como o caráter de "falsidade" da figura ironia estão na base da maioria das definições:

*"A antífrase e a ironia procedem por negação simples. Determinam-se pela impertinência da relação entre o contexto ou o referente, de um lado, e o sentido aparente da figura, de outro lado. Uma vez assinalados, basta, para conferir à figura seu sentido real, tomar as palavras no sentido oposto ao que parecem ter e que têm efetivamente, no código visado." (60 : 196/197).*

O final da definição de Northrop Frye indica o mesmo caminho:

*"O termo ironia, portanto, indica uma técnica, de alguém parecer que é menos do que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido." (30 : 46).*

Incide na mesma direção Anatol Rosenfeld:

*"Disfarce e fingimento é também a raiz da ironia (este é o sentido da palavra grega), embora ela use a máscara para tanto melhor desmascarar." (81 : 93).*

Ainda, para ficarmos só com algumas citações entre as muitas definições de ironia que se encontram na revista

Poétique número 36, especialmente dedicada ao estudo dessa figura:

"Il y a ironie quand, au travers de ce qui est dit, on comprend le contraire. On reconnaît l'ironie au ton de l'orateur, ou d'après la nature de ce qui est dit." (86 : 498).

"Mais pour les Rhétoriciens, il y a IRONIE quand, au travers de ce que nous disons, nous signifions le contraire. Et cela l'étymologie même l'indique. IRONIE provient du verbe Εἶρεῖν (dire), si bien que littéralement le terme signifie "mot" ou "bon mot" (dicterium). Le fait est que, par l'emploi de l'ironie, nous disons quelque chose, mais nous ne signifions rien de ce que nous disons en termes propres." (86 : 498).

"(...) Quintilien: 'L'autre genre (d'allégorie) qui fait entendre le contraire de ce qu'il dit est l'ironie: on l'appelle illusio.'" (86 : 498).

Ou, de forma cabal, as palavras sempre sábias de Giambattista Vico:

"A ironia certamente não pôde começar se não nos tempos da reflexão, porque ela forma-se a partir do falso, em virtude de uma reflexão que assume máscara de verdade." (90 : 93).



### 2.3. O Estudo Interno de Cada Plano:

#### 2.3.1. O Terceiro Plano (as observações judicativas do narrador) — O "mundo comentado".

*"(...) e o controle da ironia é uma das principais funções do ponto de vista." (Scholes e Kellogg)*

O trabalho de Darcy Damasceno sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida tem como aparato instrumental o cotejo entre a edição príncipe do livro (2 volumes, Rio de Janeiro, 1854-5) e a versão do folhetim (*Correio Mercantil*, de 27-6-1852 a 31-7-1853, semanalmente, mas com irregularidade). As mudanças operadas no texto refundido da primeira edição a pontaram supressões de "pormenores descritivos, ou anedóticos, sem interesse", porém, "preservando-lhe a constância do tom conversacional". O crítico ressalta esta espontaneidade linguística como traço estilístico a que se propõe estudar:

*"Romance de costumes que é, não poderia o livro de Almeida deixar de espelhar os hábitos linguísticos e os procedimentos expressivos de comunidade e indivíduo, em determinada época. Tais hábitos e procedimentos são os da linguagem corrente. Indivíduos limitados pelo mesmo círculo de interesses econômico-sociais, os figurantes das Memórias utilizam na sua convivência um instrumento verbal comum, que se subordina à necessidade do intercâmbio humano; este, apresenta como requisito básico a urgência de compreensão, que leva o sujeito falante a pautar-se pelo uso coletivo e a ali-*

jar de sua atividade lingüística todo elemento capaz de retardar a comunicação. Comerciando seus desejos, vontades e sentimentos mediante um linguajar convencional, de estereotípias sintáticas, e ao mesmo tempo abrupto, de modismos e inovações expressivas, as personagens das Memórias desnudam à luz da Ciência da Linguagem o corpo exuberante do falar comum. Através das páginas da narrativa — feita obra de arte idiomática mercê do equilíbrio entre os fatores ambientais e culturais, isto é, entre a coletividade que Almeida trouxe para o livro e os meios expressivos que a ela atribuiu —, língua e fala, comunicação e expressão, comunidade e indivíduo se influenciam, concorrendo nisso procedimentos verbais sedimentados na língua conversacional e fatos expressivos que, matizados pela sensibilidade dos sujeitos falantes, rompem por momentos a norma coletiva e gravam no sistema da língua o traço da contribuição individual." (07 :158).

O passo seguinte é o estudo "da técnica da narração" objetivando a receptividade do público pelo livro, não no seu incontestável êxito editorial, mas no "seu acolhimento pelo leitor do folhetim". Neste sentido, anteriormente, situamos o trabalho de Damasceno como primordialmente voltado ao nível do discurso e acrescentamos, agora, o seu papel chave neste nível, por esmiuçar os procedimentos narrativos do folhetim.

Acompanhando a síntese das funções desempenhadas pelo narrador no trabalho do encadeamento fabular, o crítico aponta dois procedimentos que se alternam sob a forma de antecipação ou regressão, denominados, respectivamente, "téc



nica motivadora" e "técnica evocatória".

A primeira, usada no fecho dos capítulos, ativa as seguintes funções: 1) dar seguimento ao relato; 2) antecipar o assunto do episódio seguinte; 3) aguçar a curiosidade do leitor por um fato não declarado; 4) anunciar o desfecho de uma situação; 5) pôr em relevo a importância de alguma personagem.

A segunda, "técnica evocatória", na posição de abertura dos capítulos e predominante ao longo da narrativa(o que "trai de certo modo a natureza improvisada da narrativa, porquanto implica o reconhecimento, pelo próprio autor, da conveniência de apelar constantemente para a memória do público" (07 : 171), funciona como elo formal de: 1) ligação imediata de capítulos; 2) encadeamento de capítulos mediatos; 3) rememoração de algum fato ou contingência não penderes de desenlace, mas que ensejam a invenção de novos sucessos ; 4) referência à personagem mencionada mas ainda não descrita.

Em alguns capítulos, adotados internamente, os procedimentos motivadores e evocatórios funcionam: 1) sob forma de promessa; 2) como retomada do fio narrativo; 3) combinando-se as modalidades 1 e 2; 4) interrompendo-se a sequência de um fato para voltar-se a outros; 5) para aclarar situações ; 6) para informar sobre personagens; 7) para evocar determinada circunstância que justifique os acontecimentos em foco.

As diversas funções desempenhadas pelos elementos constitutivos da "técnica motivadora" aproximam-se, enfeixadas por uma identidade premonitória: antecipam motivos composicionais dos níveis da fábula e do discurso, engendrando um processo catafórico (Cf. 74 - 93/104). A catáfora, enquanto processo de construção textual, mobiliza um procedimento que a retórica tradicional denomina de antecipação (87 : 8).

Já as funções discursivas que compõem a "técnica





evocatória", rememorando passos significativos da trama romanesca ou reavivando a memória do receptor, ativam um mecanismo anafórico.

Assim, desmembrando as implicações expostas: técnicas motivadoras e evocatórias, constitutivas dos processos anacatafóricos, constituem-se no desdobramento do processo de construção das "Memórias" nos seus dois níveis de organização — narrativo/discursivo — para atender à publicação periódica subjacente ao gênero folhetinesco.

Resta determinar se tais implicações interferem na projeção da linguagem irônica. De forma explícita, estão relacionadas diretamente com a forma de encadear os planos 1 e 2 (da fábula e dos costumes), principalmente o primeiro, que constitui a substância fabular. Mas, enquanto funções ligadas ao processo de narração, as duas técnicas polarizadas nos mecanismos de anáfora e catáfora remetem-nos para o seu papel de organização discursiva, na medida em que "um segmento de um discurso necessita da remissão a outro segmento do mesmo discurso para ser interpretado" (87 : 64). Neste nível — o discurso estruturado lingüisticamente —, tais funções realçam os próprios elementos da enunciação fazendo presentificar a figura do enunciador que prepara o enunciatário para o devido acompanhamento de seu discurso. Esta ordenação, implicitamente, pressupõe um germe de ironia:

*"Por definição, a arte narrativa requer uma estória e um contador-de-estórias. A essência da arte narrativa reside no relacionamento entre o contador e o relato e no outro relacionamento entre o contador e o público. Desta forma, a situação narrativa é, inelutavelmente, irônica. A qualidade da ironia acha-se implícita na forma narrativa como não ocorre em nenhuma outra forma literária*

ria." ( 83: 169).

Damasceno exemplifica todas as funções, anteriormente enumeradas, das duas técnicas narrativas — motivadora e evocatória. Nós não o fizemos para não reiterar o estudo e para não estender demasiadamente o nosso trabalho. Devemos, portanto, observar que as referidas funções desempenhadas pelas duas técnicas atualizam sempre enunciados em 1ª pessoa; quando não, o narrador dirige-se diretamente ao leitor ou leitores, em uma referência implícita de 2ª pessoa. Outras vezes, as marcas das duas pessoalidades avizinham-se na contigüidade frasal:

*"Cremos, pelo que temos referido, que para nenhum dos leitores será ainda duvidoso que..."*  
( 01 : 93).

O que pretendemos é chamar a atenção para o fato de que os enunciados componentes das duas técnicas evidenciadas por Damasceno fazem parte do plano 3, demarcado por Antônio Cândido. E, enquanto manifestações do plano 3, os enunciados ocorrem circunstancializados na mediação da primeira e segunda pessoas do discurso: a primeira, expressa na apresentação do narrador no texto e, a segunda, implicitamente, na referência ao leitor. Ora, estas duas pessoas, linguisticamente, sobrepõem-se ao enunciado e remetem-nos para o aparelho formal da enunciação, ou, em outro extremo, são as duas únicas pessoas do discurso, na teoria de Benveniste (52 : 247/259). Temos, portanto, que o plano 3, além de fisicalizar o processo enunciativo, é o fundamental para o estudo da narração.

Assim, tal plano, trazendo em si as marcas de pes-

soalidades — 1ª e 2ª —, pode ser caracterizado como o que mais se destaca no nível discursivo\*, em oposição aos planos 1 e 2, que evidenciam, em um primeiro momento, o nível narrativo, por terem como referencialidade primeira, não o processo enunciativo, mas as ações das personagens constitutivas do enredo e as informações da época, respectivamente.

Antes de passarmos ao estudo detalhado do plano três para a verificação da ocorrência da figura da ironia, de vemos observar, ainda, outras considerações a respeito da enunciação. Quando dizemos que este plano é distintivo dos ou tros dois à medida em que se realiza sob o aparato da 1ª pes soa gramatical, devemos precisar melhor como se realiza tal ocorrência.

Na maioria das vezes, o enunciado porta a marca do narrador("nossa liberdade de contador de histórias") explici tando a 1ª pessoa gramatical. Só que a ocorrência dá-se no plural, substituindo a forma singular; é o emprego do "nós", segundo Benveniste, que "atenua a afirmação muito marcada de "eu" numa expressão mais ampla e difusa: é o "nós" de autor ou de orador". (52 : 258).

Outras vezes, há apenas a presença da palavra "leitor" no enunciado, não como vocativo, mas como lexema que traz subjacente a idéia de 2ª pessoa. Podemos dizer que aí há a marca de pessoalidade, mesmo que implícita, pois, se há

\* Estamos considerando aqui uma divisão prática na análise da narrativa de ficção que passaria por dois momentos: o estudo do nível da narração ou discurso e, em seguida, o estudo do nível narrativo ou da estrutura narrativa, aos moldes da divisão que se fazia em nível da enunciação e nível do enunciado. Preferimos os termos "narração" ou "discurso" e "narrativo" ou "estrutura narrativa" para desfazer uma confusão com relação ao termo "enunciação" que está sempre presente nos dois níveis.



intervenções do narrador no texto, pressupõe-se a presença da segunda pessoa, o seu interlocutor, que aparece no livro sempre na forma do lexema "leitor":

*"Os leitores devem estar lembrados de que..." (01: 107).*

No dizer de Benveniste, teríamos:

*"Na segunda pessoa, "tu" é necessariamente designado por eu e não pode ser pensado fora de uma situação proposta a partir do "eu"; e, ao mesmo tempo, eu enuncia algo como um predicado de "tu". (52:250)*

A marca de pessoalidade aí implícita é reforçada pelo tempo verbal presente que aproxima narrador e narratário em relação ao tempo passado dos assuntos relatados.

Uma outra variação que não faz parte das duas técnicas trabalhadas por Damasceno, mas que constitui intervenção do narrador como marca de ironia, por nós já utilizada como exemplo, ocorre em enunciados onde o comentário irônico do enunciador é marcado pela mudança tipográfica:

*"Era a isto que naqueles devotos tempos se chamava correr a Via-Sacra." (01 : 17).*

O termo marcado "devotos" sobressai no enunciado de 3ª pessoa ao estabelecer um comentário paralelo, possibilitado pelo distanciamento estabelecido entre o dêitico "isto" em oposição à locução adverbial "naqueles tempos". O distanciamento e o termo marcado como juízo de valor revelam a presença de elementos da enunciação: a intenção irônica do

enunciador e a possível decodificação pelo enunciário.

Esta correlação entre indicadores da instância do discurso ("isto", "devotos") e uma temporalidade anterior ("naqueles tempos") aproxima-se dos dois planos — instância do discurso e narrativa histórica — explicados por Benveniste:

*"O essencial é, portanto, a relação entre o indicador (de pessoa, de tempo, de lugar, de objeto mostrado, etc.) e a presente instância de discurso. De fato, desde que não se visa mais, pela própria expressão, essa relação do indicador à instância única que o manifesta, a língua recorre a uma série de termos distintos que correspondem um a um aos primeiros, e que se referem não mais à instância de discurso mas aos objetos "reais", aos tempos e lugares "históricos". Daí as correlações como eu:ele — aqui:lá — agora:então — hoje: no mesmo dia — ontem:na véspera — amanhã: no dia seguinte — na próxima semana: na semana seguinte — há três dias: três dias antes, etc. A própria língua revela a diferença profunda entre esses dois planos." (52 : 280).*

Por estas três amostragens pensamos poder dizer que o plano 3 tem como base a intromissão do narrador em 1ª pessoa, evidenciando um recurso da enunciação, em oposição aos outros dois planos, em 3ª pessoa, onde ganham expressão os fatos narrados e descritos, embora haja aí também uma implicação enunciativa que posteriormente analisaremos.

A oposição evidenciada remete-nos a dois tipos de

unidades discursivas. O plano 3 caracteriza-se como portador de enunciados resultantes da projeção do "eu/tu"; estas pessoas projetadas são actantes e atores distintos (narrador/narratário) dos da enunciação (enunciador/enunciatário). Fala-se, neste caso, para estes enunciados, em desembreagem enunciativa que origina a enunciação-enunciada, considerada "subjativa". Já os planos 1 e 2, constituídos por enunciados decorrentes da projeção do "ele" (não-pessoa), através de actantes e atores projetados nos enunciados, também distintos dos actantes e atores da enunciação, formalizam a desembreagem enunciva, ou o enunciado propriamente dito, "objetivo".

Os dois tipos de desembreagens e as subdelegações de voz definem unidades discursivas e produzem efeitos de sentido diferenciados: efeitos de referente ou de realidade, de enunciação, de verdade; por oposição, as ilusões contrárias: efeitos de mentira ou falsidade, de irrealidade ou de ficção, de distanciamento da enunciação.

Destacamos até aqui efeitos de enunciação produzidos pelo tipo de desembreagem enunciativa (plano 3), em oposição à desembreagem enunciva (planos 1 e 2). Um procedimento oposto à desembreagem que também produz efeito de enunciação, denomina-se embreagem:

*"A embreagem apresenta-se como uma operação de retorno de formas já desembreadas à enunciação e cria a ilusão de identificação com a instância da enunciação. A enunciação finge recuperar as formas que projetou fora de si. Nega-se o enunciado e procura-se produzir o efeito de suspensão da oposição entre os atores, o espaço e o tempo do enunciado e os da enunciação." ( 51: 134).*

Analisando o plano 3, nas três ocorrências exempla



res já utilizadas, teríamos:

- a) "com a nossa liberdade de contador de histórias"  
(01 : 179).

Desembreagem enunciativa através dos recursos eu ("nossa") / você; ainda, actancial, onde o "eu" presentificado no uso da 1ª pessoa identifica-se com o narrador e estabelece uma ligação metafórica na equivalência que mantém com a enunciação pressuposta, colocando-se como simulacro do enunciador implícito. Já a marca do narrador — "contador de histórias" — é um recurso de embreagem enunciativa porque reitera a marca do narrador no enunciado que seria até desnecessária, pois ela já está corporificada no pronome pessoal "nossa".

- b) "Os leitores devem estar lembrados de que..."  
(01 : 107) ou um exemplo similar, também já citado:

*"Cremos, pelo que temos referido, que para nenhum dos leitores será ainda duvidoso que..."*  
(01 : 93);

Trata-se de desembreagem enunciativa actancial onde as marcas de personalidade "eu" ("nós" / "tu" ("vocês"), no segundo exemplo, atualizam os papéis actanciais de narrador/narratário, simulacros do enunciador/enunciatário implícitos, e, no primeiro exemplo, a marca de personalidade "tu" ("vocês") identifica só o narratário, simulacro do enunciatário implícito. Por sua vez, o mecanismo de embreagem enunciativa aparece explícito nos dois exemplos: "os leitores".

- c) "Era a isto que naqueles devotos tempos se chamava correr a Via-Sacra." (01 : 17).

Temos aqui um caso específico de desembreagem

enunciativa espaço-temporal, sincrética, evidenciada pelo fato descrito no passado ("naqueles tempos") e a aproximação temporal e espacial criada pelo dêitico "isto" do narrador e narratário no presente da escritura. A ironia que se instaura na marcação do termo devotos reforça esta aproximação. Contrapõe a esta desembreagem enunciativa "eu/você" que determina a interferência do narrador/narratário, simulacros de enunciador/enunciatário, a embreagem enunciativa espaço-temporal. Explicando: por um procedimento inverso, a temporalidade e a espacialidade enunciativas desembreadas são, em seguida, embreadas a fim de produzir a ilusão de sua identificação com a instância de enunciação.

Há um distanciamento entre a anterioridade do fato comentado e o espaço diferente ("naqueles tempos") e a posterioridade da relação espaço-temporal do narrador e narratário, através do dêitico "isto". O afastamento leva-nos a uma simulação da relação narrador/narratário, marcada pela intromissão do comentário irônico, com o enunciator/enunciatário na instância da enunciação.

Este mecanismo de desembreagem ou debreagem que inaugura os tipos de enunciados do plano 3, articulando, ao mesmo tempo, por contrapartida, mas de maneira implícita, a própria instância da enunciação (sincretismo de "eu - aqui - agora"), instaura o processo de construção da ironia na interioridade deste plano.

Além da função irônica do plano 3, anteriormente explicado como móbil geral da ironia ao tecer comentários paralelos sobre os outros dois planos, podemos demarcar agora, mais pormenorizadamente, o jogo de ironia dentro deste plano. Tal jogo realiza-se no processo de "desembreagem enunciativa" que instala, no discurso, actantes da enunciação.

O plano 3 formaliza um tipo de unidade discursiva denominada "enunciação enunciada" (65 : 96), processada, co-

mo vimos, em um mecanismo tripartite de desembreagem: actancial, disjungida do sujeito da enunciação e projetada no enunciado através de um "não-eu"; temporal, que postula um "não-agora" distinto do tempo da enunciação; espacial, opondo ao lugar da enunciação um "não-aqui". O "eu/aqui/agora" da enunciação, simulacros do "não-eu/não-aqui/não-agora" desembreados nesta unidade discursiva ("enunciação enunciada"), instalam no discurso actantes da enunciação, em um processo de similaridade, e presentificam os papéis do narrador e do narratário, fazendo deslizar o mecanismo irônico de um a outro, em um jogo constante:

*"A ironia é sempre o resultado de uma disparidade de compreensão. Em qualquer situação em que uma pessoa sabe ou percebe mais — ou menos — que uma outra, a ironia deve estar real ou potencialmente presente. Em qualquer exemplo de arte narrativa existem, em sentido lato, três pontos de vista: dos personagens, do narrador e da platéia. À medida que a narrativa vai-se tornando mais sofisticada, será acrescentado um quarto ponto de vista pela criação de uma nítida distinção entre o narrador e o autor. A ironia narrativa é uma função de disparidade entre estas três ou quatro perspectivas. E os artistas narrativos sempre estiveram aptos a aproveitar essa disparidade para causar efeitos de várias espécies." (83 : 169).*

Assim, retrabalhando os três exemplos que generalizam o plano 3, teríamos, na relação narrador/narratário, três



formas de se instaurar a ironia:

- a) "com a nossa liberdade de contador de histórias" (01 : 179).

A distinção entre o narrador ("contador de histórias") e o narratário implícito deixa evidenciar que a onisciência e toda a liberdade daquele implica não só em um domínio maior e conhecimento do que vai ser relatado, mas também na sua manipulação, ao relatar. Este posicionamento realça a importância do papel do narrador e, conseqüentemente, inferioriza o papel do narratário enquanto pólo receptivo de um relato manipulado por aquele. A ironia é o resultado desta disparidade — superioridade/inferioridade — entre o narrador e o narratário.

- b) "Os leitores devem estar lembrados de que..." (01 : 107).

Como descrevemos anteriormente, este exemplo deixa transparecer um recurso de embreagem enunciativa ("os leitores"), um efeito de enunciação gerado pela desembreagem enunciativa actancial, onde a marca de pessoalidade "tu" ("vocês") identifica o narratário. Neste sentido, o enunciado ganha conotação irônica porque não o vemos como de 3ª pessoa. Mas, baseando-nos nas inúmeras ocorrências deste tipo de enunciado no texto, parece-nos lícito julgar aí, como já o descrevemos, uma marca de pessoalidade (2ª pessoa). Neste sentido, o tratamento dispensado ao leitor, diferente do "leitor" machadiano, na sua forma explícita de vocativo, confere um tratamento ingênuo, daí irônico, como verificaremos em outras ocorrências de forma mais enfática, posteriormente.

- c) "Era a isto que naqueles devotos tempos se chamava correr a Via-Sacra." (01 : 17).

A desembreagem espaço-temporal efetuada e o mecanismo de embreagem aí localizados, anteriormente, produ-

zem uma ilusão de identificação da enunciação entre o enunc<sup>u</sup>ador e o narrador, de um lado, e o enunciatário e o narratário, do outro. Através deste jogo, o leitor virtual, em contato com o texto, projeta-se em um enunciatário mancomunado com o enunciador, que ironiza um fato distante espácio e temporalmente ("naqueles tempos"). O que se estabelece é também uma forma de ironia:

*"Como não estamos envolvidos na ação representada, gozamos sempre de uma certa superioridade sobre os personagens que o estão. Muitas vezes, a simples ironia na narrativa nada mais é que a exploração desta superioridade." (83 : 169).*

Como consequência desta projeção discursiva do plano 3 — enunciação enunciada —, podemos perceber outras ocorrências irônicas, cada vez mais particularizadas entre os pólos narrador/narratário, e em cada um deles, separadamente.

Uma segunda ordem de estruturação nas *Memórias*, antevista por Darcy Damasceno, vinculada diretamente às intervenções do narrador na instrumentalização direta da estrutura discursiva, vai passar a influir, mais detalhadamente, no procedimento irônico:

*"Ademais desses procedimentos, cabe assinalar a constância, nas Memórias, de certos vezos estilísticos, que poderíamos chamar expletivos e de função remissiva: aqueles ressaltam fatos de conhecimento tradicional — independente, pois, do processo narrativo — ("Todos sabem o que é o império, e por isso o não descreveremos."---I, 124); esses evocam antecedentes de situações a serem descritas ("Ora, como sabem todos os que me lêem, o Leonardo*

*tinha abandonado Luisinha; ela aceitou portanto in-  
diferentemente a proposta de sua tia." —II,79) ou  
fornecem informações constantes do texto ("já disse-  
mos que D.Maria tinha agora em casa sua sobrinha."  
— I, 117). " (07 :176/177).*

Estes "vezos estilísticos" reforçam a projeção da 1ª pessoa, portanto da enunciação enunciada, onde o sujeito que diz eu denomina-se narrador, e o tu, por ele instalado, narratário, simulacros discursivos do enunciador e do enunciatário implícitos. Narrador e narratário constituem os pólos limítrofes de um movimento irônico pendular, que ora toca um, ora outro, continuamente. A função irônica agrega-se a um ou outro, em um jogo mutante, onde aquele, enquanto sujeito do enunciado, volve a verve da ironia em torno de si mesmo ou em direção ao narratário.

A auto-ironia do primeiro caso, onde o sujeito ironizante acaba por objeto ironizado, ocorre dentro do processo discursivo, originando um momento entrópico (92 : 21): o sujeito do enunciado, investido do papel actancial de narrador, que virtualmente deveria estar de posse do "saber" a que se propõe transmitir, mostra-se em disjunção a esta informação, frustrando o funcionamento lógico da comunicação, que passa a ter como resultado a ironia voltada para si mesmo.

Tal processo técnico, conhecido como ironia socrática (46 : 703), investe-se das mais diferentes funções nas fartas ocorrências no romance. A mais incisiva origina-se da tendência do narrador em omitir a fala das personagens, caracteres construtivos destas, e fatos da narrativa, convocando o narratário e, por extensão, o enunciatário, a uma participação direta em cada situação, completando-as mentalmente:



"A pobre mulher exasperou-se, e disse-lhes não sabemos o quê." (01 : 57).

"(...) é isso segredo do coração do rapaz que nos não é dado penetrar". (01 : 93).

"Reconneram então a um boticário conhecido da comadre, que juntara ao seu mister, não sabemos se com permissão das leis ou sem ela, o mister de médico." (01 : 123).

"O Leonardo que talvez hereditariamente tinha quedas para aquelas cousas (...)" (01 : 133).

"Em qual dos dois casos estava ou viria a estar em breve o nosso amigo Leonardo? O leitor que o decida pelo que se vai passar." (01 : 145).

Como aprofundamento da técnica socrática e na constância do diálogo direto com o narratário, surge a ironização deste elemento através das reiteradas vezes em que é solicitado a participar do trabalho criativo, mas com a desconfiança da eficácia com que desempenhará tal papel, já que é constante a referência ao "leitor menos inteligente":

"Dada esta explicação, os menos perspicaçes entenderão, sem dúvida, em que consistia o mono que a velha pregaria ao Leonardo." (01 : 179).

"(...) desde há muito nutria por isso uma idéia de que o leitor mais tarde terá conhecimento quando ela se realizar, ou antes disso, se aperceber pelas palavras da comadre." (01 : 72).

"Depois de tudo isto quer ainda o leitor que lhe declaremos que a sobrinha de dona Maria casava-se naquela tarde com José Manuel?" (01 : 154).

Um procedimento variante, que está diretamente relacionado com a ironização do narratário, é a técnica discursiva, muito bem manipulada pelo enunciador, da "pressuposição":

*"A escolha dos pressupostos limita a liberdade do destinatário, porque a sua conservação é uma das leis definidoras do discurso. Se o destinatário quer prosseguir o discurso iniciado precisa tomar os pressupostos como quadro de referência de sua própria fala. O ato de pressupor um conteúdo consiste em situá-lo como já conhecido do enunciatário e em apresentá-lo como fundo comum, no interior de que o discurso deve prosseguir. O pressuposto, além disso, não é objeto de discussão, pois não se coloca como assunto do discurso que vem a prosseguir. Opõem-se, por tais critérios, conteúdos postos e conteúdos pressupostos, que, juntos, satisfazem às condições de progresso e de coerência do discurso. O conteúdo pressuposto garante-lhe a coerência, assegura-lhe a necessária redundância, enquanto o progresso discursivo se faz no nível do conteúdo posto." (51 : 169).*

A partir do momento em que a "escolha dos pressupostos limita a liberdade do destinatário", há a evidência da ironia, que ganha sutilezas na leitura de um texto marcadamente irônico (posto) que contrasta com alguns momentos em que o destinatário depara-se com um conteúdo pressuposto. Em tais conteúdos fica implícita uma leitura irônica, como em:

*"Todos sabem o que é o Império, e por isso o não descreveremos." (01 : 90).*

Ainda, dentro do plano 3, deve-se caracterizar a ironia do "contador de histórias" contra os seus próprios personagens:

*"(...) porém o leitor vai ver que o pobre homem era condescendente, e que a Maria tinha razão quando falara ironicamente em honra de meirinho." (01:12).*  
*"Apressemos-nos a dar ao leitor uma boa notícia: o menino desempacara do F, e já se achava no P, onde por uma infelicidade empacou de novo. O padrinho anda contentíssimo com este progresso, e vê clarear-se o horizonte de suas esperanças; declara positivamente que nunca viu menino de melhor memória que o afilhado." (01 : 47).*

Tal ironização fica aqui circunscrita às intrusões do narrador (enunciação enunciada do plano 3) e não se confunde com o narrador onisciente do plano 1 (de enunciados "objetivos" e "debreagem enunciativa"), que descreve os seus personagens (suas falas, atos e caracteres psico-físicos) e suas ações burlescas. Também não se confunde com o narrador que desvela o tom caricatural que assumem as descrições dos usos e costumes, credices e instituições, elementos constituintes do plano 2.

Finalmente, um último aspecto da ironia, vinculado a este plano, enfatiza ainda mais o aparato da enunciação, pois explicita marcas de efeitos de enunciação, cristalizando no enunciado a participação ativa do enunciador e do enunciatário. São recursos da escrita que recuperam características da linguagem oral e, por isso, podem ser aproximados a "traços prosódicos" assentados supra-segmentalmente ao texto. Este assentamento reveste o enunciado de "entonações", como marcas deixadas pelo enunciador para orientar o enunciatário no desvelamento dos tons irônicos.



A primeira ocorrência fundamenta-se no fato do enunciador utilizar-se de caracteres gráficos — o grifo —, impondo na escritura as marcas tipográficas legíveis da figura ironia. Visualmente, o enunciatário é direcionado a um texto salpicado de elementos marcados, onde a marca substitui a entonação para reforçar o efeito irônico. Este reforço desnuda o processo de leitura da figura ironia, pois o enunciatário, ao deparar-se com os elementos marcados acondicionados em determinados contextos frasais, percebe que estes signos perdem seus significados mediatizados e monovalentes de seus planos de expressão e adquirem uma significação secundária, opositiva àquela incorporada arbitrariamente pelo uso lingüístico. Estabelece-se, então, um "sistema semiótico secundário" (58 : 15) cujo plano de expressão é constituído pelo plano de expressão e pelo plano de conteúdo de uma semiótica básica e fundamentalmente denotativa — o sistema da língua natural —, onde as malhas sêmicas abrem-se conotativamente para novas possibilidades significativas. Em outras palavras, é a orientação para o percurso de leitura da figura ironia que deve ser realizado pelo enunciatário, conforme descrevemos anteriormente, através do exemplo:

*"Era a isto que naqueles devotos tempos se chamava correr a Via-Sacra." ( 01 : 17).*

O que devemos acrescentar é que o grifo, como elemento marcado que se opõe aos elementos não marcados e, portanto, como elemento visual orientador, funciona para o enunciatário como uma espécie de "ancoragem" na medida em que mostra a figura e deixa explícita as duas instâncias discursivas distintas (marcada e não-marcada): "a ancoragem produz o efeito de transformar uma das grandezas em referência con-

textual, permitindo, assim, desambigüizar a outra." (65 :21).

Alguns exemplos entre os muitos que ocorrem no livro:

*"A esta voz todas as chibatas ergueram-se e caíram de rijo sobre as costas daquela honesta gente (...)" (01 : 23).*

*"Vamos fazer o leitor tomar conhecimento com um desses ativos militares, que entra também na nossa história. " (01 : 34).*

*"Entretanto, para a admiração do leitor, fique-se sabendo que este homem tinha por ofício dar fortuna! ( 01: 19).*

*"(...) principalmente quando se tinha, como o Leonardo, uma vida tão regular e tão lícita." ( 01:159).*

Outro tipo de ocorrência, como traço supra-segmental que funciona como uma espécie de entonação, dá-se através do uso de reticências, originando a pausa irônica:

*"A ironia é, em muitos aspectos a arte das entrelinhas e das reticências; por isso, facilmente se compreende até que ponto a elipse, calando o que logicamente parece desempenhar o papel primordial, pode servir os seus objetivos.(...) O que caracteriza a omissão elíptica é justamente uma valorização daquilo que se elide." (77 :311).*

O aproveitamento irônico da pausa marca a fronteira entre dois conjuntos significativos que se opõem sob a

forma de negação, desvio ou intensidade, engendrando a expressividade irônica do contraste e do imprevisto:

*"Enquanto foi aprendiz passou em casa do seu... mestre (...)" (01 : 37).*

Os exemplos de reticências têm uma relação direta com o plano 1, na medida em que o conteúdo daquilo que se elide, geralmente caracteriza ironicamente uma personagem. Do ponto de vista da organização da análise, porém, preferimos situá-los no plano 3 porque, enquanto procedimento retórico, as reticências podem ser caracterizadas como o que "não se diz no enunciado e se diz na enunciação". "Nesse caso, suspende-se o enunciado enunciado e é a enunciação enunciada que nos indica o que seria dito se o enunciado fosse construído." (61 : 18).

*"Eis-aqui pouco mais ou menos o fio de seus raciocínios. Pelo ofício do pai ... (pensava ele) ganha-se, é verdade, dinheiro quando se tem jeito porém sempre se há de dizer: — ora, é um meirinho ! ... Nada ... por este lado não ... Pelo meu ofício ... verdade é que eu arranjei-me (há neste arranjei-me uma história que havemos de contar), porém não o quero fazer escravo dos quatro vinténs dos fregueses ... Seria talvez bom mandá-lo ao estudo ... porém para que diabo serve o estudo? Verdade é que ele parece ter boa memória, e eu podia mais para adiante mandá-lo a Coimbra... Sim, é verdade ... eu tenho aquelas patacas: estou já velho não tenho filhos nem outros parentes ... mas também que diabo se fará ele em Coimbra? licenciado não:*



é mau ofício; letrado? era bom ... sim. letrado... mas não; não, tenho zanga a quem lida com papéis e demandas... Clérigo? ... um senhor clérigo é muito bom ... é uma coisa séria ... ganha-se muito... po de vir um dia a ser cura. Está dito há de ser clérigo ... ora, se há de ser: hei de ter ainda o gos tinho de o ver dizer missa ... de o ver pregar na Sê, e então hei de mostrar a toda esta gentilha aqui da vizinhança que não gosta dele que eu tinha muita razão em lhe querer bem. Ele está ainda muito pequeno, mas vou tratar de o ir desasnando aqui mesmo em casa, e quando tiver 12 ou 14 anos há de me entrar para a escola." (01 : 16).

José de Alencar já havia preconizado o efeito reticente:

"Sempre tive horror às reticências (diz o narrador de Lucíola); nesta ocasião antes queria desistir do meu propósito, do que desdobrar aos seus olhos esse véu de pontinhos, manto espesso, que para os severos moralistas da época aplaca todos os escrúpulos, e que em minha opinião tem o mesmo efeito da máscara, o de aguçar a curiosidade." (24 : 232).

2.3.2. O Segundo Plano ("os usos e costumes descritos") —  
O "mundo mostrado".

*"O efeito estético é, na verdade, imaginário; mas este imaginário não é o reflexo do real, dado que é o real deste reflexo." (A. Badiou)*

Já caracterizado anteriormente, o plano 2, em termos formais, reveste-se da técnica "descritiva", constituindo verdadeiros quadros que ora integralizam a substância fabular e por vezes apresentam-se nitidamente demarcados, funcionando como "crônicas" encaixadas na linearidade narrativa. Quase desprovidos de ações ou, pelo menos, de ações significativas ao enredo, tais quadros apresentam-se em compartimentos estáticos, preenchendo a função de "enchimentos" (catálises) — "afetados de um valor funcional indireto, na medida em que, sendo adicionados, constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e podem ser assim recuperados finalmente pela estrutura" (44 : 35/36) — no corpo narrativo, configurando uma ambivalência semântica.

Quando damos uma coloração descritiva aos quadros constituintes do plano 2 é porque estamos subtraindo-os da "estrutura semiótica do discurso narrativo", no dizer de Barthes, para seguir um de seus caminhos e aparentá-los à "descrição":

*"(...) não tem marca preditiva nenhuma; "análoga", sua estrutura é puramente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração o desenho de um vasto dispatching, provido de uma temporalidade referencial (e não mais simplesmente discursiva)". (44 : 37).*

E quando, em uma perspectiva didática, carregamos nas cores decorativas destes quadros descritivos, em oposição ao aspecto funcional dos enunciados do plano 1, é para podermos aproximar da significação de tais quadros na estrutura narrativa:

*"A singularidade da descrição no tecido narrativo, sua solidão, aponta para uma questão que tem a maior importância para a análise estrutural dos discursos narrativos. Esta questão é a seguinte: tudo, no discurso narrativo, é significante, e se não for, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é definitivamente, se assim podemos dizer, a significação dessa insignificância?" (44 : 38).*

Creemos que a significação de tais quadros converge para dois pontos ligados e complementares entre si: um efeito de "real" ou de realidade e, conseqüentemente, um efeito "histórico". Como diz Barthes:

*"A resistência do real (sob sua forma escrita, bem entendido) à estrutura é muito limitada no discurso narrativo fictício, construído por definição sobre um modelo que, em grandes linhas, não tem outras restrições que não as do inteligível; mas esse mesmo "real" torna-se a referência essencial no discurso narrativo histórico, que é suposto nrelatar 'o que realmente se passou': que importa então a não-funcionalidade de um detalhe, uma vez que ele denota 'o que já ocorreu': o 'real concreto' torna-se a justificação suficiente do dizer. A his*



tória (o discurso histórico: historia rerum gestarum) é de fato o modelo dos discursos narrativos que admitem preencher os interstícios de suas funções por notações estruturalmente supérfluas, e é lógico que o realismo literário tenha sido, há alguns decênios atrás, contemporâneo do reino da história "objetiva" (...)" (44 : 41).

Seguindo, ainda, a linha desnovelada por Barthes:

"Semioticamente, o 'detalhe concreto' é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com ele, bem entendido, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, certamente, narrativa, mas o é porque nela o realismo é somente parcelar, errático, confinado aos 'detalhes' e porque o discurso narrativo mais realista que se possa imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas). Isto é o que se poderia chamar ilusão referencial. A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o 'real' volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que o significarem, sem dizê-lo: (...) não dizem mais que isto: somos o real; é a categoria do 'real' (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento des-

*se inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade."*(44 : 43).

Conforme descrevemos os enunciados do plano 2, primeiramente, como quadros descritivos e, enquanto "descrição", preenchedores dos núcleos funcionais da narrativa (catálises), agora acrescentamos a eles também a função significativa de "discurso histórico" que tem por base o "efeito de real"; caracterização esta que os aproxima da estética realista. De fato tem-se aqui uma explicação porque uma significativa parcela da crítica das *Memórias*, motivada por tais enunciados, realçou as características costumbristas, de romance histórico e antecipação realista.

De nossa parte, cumpre explicar melhor o "efeito de real" impregnado ao plano 2. Para isto retomaremos alguns elementos teóricos da semiótica discursiva.

Inicialmente, analisaremos os procedimentos de discursivização comuns aos planos 1 e 2, já que os mesmos aproximam-se enquanto portadores de enunciados em 3ª pessoa — "debreagem enunciva" ou "enunciado enunciado" — e se opõem aos enunciados do plano 3 — "debreagem enunciativa" ou "enunciação enunciada".

Como conseqüência desta oposição, podemos isolar perfeitamente as intervenções constituintes do plano 3 dos enunciados constitutivos dos planos 1 e 2, através das três modalidades de debreagens: actancial, temporal e espacial. Ainda, o detalhamento levar-nos-á à especificidade do plano 2 que o distingue do plano 1.

Fiquemos com o início do livro, a sua abertura:

*"Era no tempo do rei.*

Uma das quatro esquinas que formam as ruas do Ouvidor e da Quitanda, cortando-se mutuamente, chamava-se nesse tempo — O canto dos meirinhos —; e bem lhe assentava o nome, porque era aí o lugar de encontro favorito de todos os indivíduos dessa classe (que gozava então de não pequena consideração). Os meirinhos de hoje não são mais do que a sombra caricata dos meirinhos do tempo do rei; esses eram gente temível e temida, respeitável e respeitada; formavam um dos extremos da formidável cadeia judiciária que envolvia todo o Rio de Janeiro no tempo em que a demanda era entre nós um elemento de vida: o extremo oposto eram os desembargadores. Ora, os extremos se tocam, e estes, tocando-se, fechavam o círculo dentro do qual se passavam os terríveis combates das citações, provas, razões principais e finais, e todos esses trejeitos judiciais que se chamava processo." (01 : 5).

Trabalhando o exemplo: o plano 3, caracterizado por uma "debreagem enunciativa", projeta no enunciado actantes da enunciação ("eu/tu"; "narrador/narratário", simulacros do "enunciador/enunciatário"). Projeta ainda um "tempo de agora", à maneira de um simulacro, inscrito no discurso como tempo enunciativo relatado. Finalmente, projeta o espaço "aqui", levando-se em conta a instância-da enunciação instalada no enunciado sob forma de simulacro, que se inscreve no discurso como espaço enunciativo. Podemos exemplificar as três modalidades de debreagens — actancial, temporal e espacial — através do uso da 1ª pessoa ("nós") que une narrador e narratário na mesma dimensão temporal do presente ("formam";



"são", "tocam"); o "tempo de agora" é ainda recuperado pelo dêitico "hoje" e os topônimos contemporâneos: "esquinas que formam as ruas do Ouvidor e da Quitanda"; e o espaço de "aqui" generalizado no tópico "Rio de Janeiro", é reforçado pelo dêitico demonstrativo "estes" que acompanha o verbo no presente.

Como oposição ao plano 3, surge a outra unidade discursiva caracterizada como "debreagem enunciativa" (enunciados dos planos 1 e 2 por portarem marca de 3ª pessoa gramatical; pouco adiante, estabeleceremos as distinções entre os dois planos). Assim, encontramos a projeção de actantes e atores\* específicos do enunciado: "os meirinhos". Um processo de projeção, fora da instância da enunciação, do termo "não-agora", chamado "tempo de então" ou "tempo enuncivo": "Era no tempo do rei". Encontramos, ainda, um espaço "objetivo" no enunciado, considerado espaço de "alhures" ou "enuncivo", muito bem demarcado pelo demonstrativo "aí" e demais dêiticos que reforçam o distanciamento espaço-temporal: "...chamava-se nesse tempo — O canto dos meirinhos —", "era aí o lugar de encontro (...) dessa classe".

Como as unidades discursivas oponentes distinguem

\* Se entendermos, preliminarmente, o ator como "unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrito no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva" (65:34) e por actante, ao modo de L. Tesnière, a quem se deve o termo, como "os seres ou as coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, ainda a título de meros figurantes e de maneira mais passiva possível, participam do processo" (65:12), podemos, nos momentos de descrição que aparecem no livro, estabelecer uma primeira distinção entre os planos 1 e 2. Grosso modo, corresponderiam ao plano 2 as descrições de "actantes" componentes de uma classe de atores, os "meirinhos" por exemplo. Quando a descrição particulariza um "ator" da classe social, desempenhando um papel importante na sintaxe narrativa, ela estaria relacionada ao plano 1. Exemplo: a descrição de Leonardo Pataca que individualiza um meirinho.

os planos 1 e 2 do plano 3, por um procedimento inverso, segundo Greimas, da mesma forma reconheceremos desde já uma distinção entre a "embreagem enunciativa" presentificada naquelas e a "embreagem enunciativa" configurada neste, à medida em que se opera uma distinção "entre a embreagem que visa ao retorno à instância da enunciação", no último, e a "embreagem de segundo grau — ou interna — que se efetua no interior do discurso, quando o sujeito visado já está aí instalado." (65 :142).

As duas distinções são fundamentais, pois, segundo Greimas:

*"(...) a embreagem se apresenta ao mesmo tempo como alvo visado pela instância da enunciação e como fracasso, como impossibilidade de atingi-lo. As duas 'referências', com o auxílio das quais se procura sair do universo fechado da linguagem, com que se busca prendê-lo a uma exterioridade outra — a referência ao sujeito (à instância da enunciação) e a referência ao objeto (ao mundo que rodeia o homem, enquanto referente) — nada mais produzem, enfim, que ilusões: a ilusão referencial e a ilusão enunciativa." (65 : 142).*

Quanto à "ilusão enunciativa" (já anteriormente abordada, quando tentamos mostrar o funcionamento da figura da ironia nos processos de escritura/leitura e no estudo interno do plano 3) terá, agora, um tratamento genérico, justificável, por estabelecer uma oposição aos planos 1 e 2 já nas linhas iniciais do livro e, portanto, enquanto discurso "debreado", revela-se como um procedimento de desambiguação, orientador da leitura. Pois, o uso do presente do indicativo, os topônimos atualizados, o dêitico "hoje", aproxi-

mam "narrador e narratário", simulacros do "enunciador" e do "enunciatário", pressupostos no presente da "escritura" e da "leitura", respectivamente, criando um distanciamento com o que vai ser relatado — ilusão referencial — nos planos 1 e 2.

Já o efeito de sentido debreado na primeira frase do livro — "Era no tempo do rei." —, que visa a um efeito de referente, é percebido pela forma de uma "ancoragem histórica," pois:

*"(...) compreende-se a disposição, no momento da instância de figurativização do discurso, de um conjunto de índices espaço-temporais e, mais particularmente, de topônimos e de cronônimos que visam a constituir o simulacro de um referente externo e produzir o efeito de sentido 'realidade'." (65: 21).*

O cronônimo ("tempo do rei") referencia a dimensão histórica e gera o efeito de realidade ou de verdade: o texto ganha um aparato referencial histórico que vai ser cada vez mais particularizado nos enunciados do plano 2:

*"(...) a fidelidade porém com que acompanhamos a época, da qual pretendemos esboçar uma parte dos costumes (...)" (01 : 186).*

Já a categoria temporal (pretérito imperfeito)\*, co

*\*"L'entrée dans le conte est ici entièrement liée au temps du verbe. Le prétérit — temps fondamental du récit — est caractéristique de ces formules initiales codifiées (en français, c'est l'imparfait, l'un des deux temps narratifs fondamentaux). Placé au début du conte, il a un rôle comparable aux 'trois coups' des représentations théâtrales; il signi*



mo fórmula introdutória ("Era"), engendra a ilusão contrária, de irreabilidade ou de ficção, ao lembrar o estereótipo das fábulas infantis: "Era uma vez..."\*\*

Na primeira frase do livro temos, então, um índice de sua leitura: o efeito de sentido referencial subdivide-se em dois outros efeitos: efeito de realidade ou de verdade (leitura do plano 2); efeito de irreabilidade ou ficção (leitura do plano 1). Aqui se começa a operacionalizar a distinção entre os dois planos, já que os mesmos são debruados em uma mesma temporalidade (passado), nas marcas de 3ª pessoa. Em seguida, a segunda frase do livro estabelece outra unidade discursiva (debreagem temporal enunciativa) que instaura o efeito de enunciação, característico do plano 3, coordenador dos outros dois planos.

A debreagem temporal distingue claramente o plano 3 dos outros dois, que se passam no "tempo do rei". O mesmo acontece com os elementos espaciais: reforçam a oposição através dos topônimos referencializados em uma temporalidade presente ("ruas do Ouvidor e da Quitanda") em contraste com o topônimo que dava ao mesmo lugar, na época do rei, a designação de "canto dos meirinhos". Em muitas outras passagens do livro, a debreagem espaço-temporal marca esta oposição, co-

---

*lie: ici commence le monde raconté. Mais l'analogie n'est pas totale, car dans la suite du récit merveilleux d'autres temps viennent faire écho à ce signal initial. Ils rappellent inlassablement que nous nous trouvons dans un univers différent de celui qui nous entoure et nous sollicite tous les jours.*

*Après ce signal Il était une fois ..., rien n'existe que le monde merveilleux." (97 : 47).*

\*\* Antônio Cândido já havia dito:

*"Esta costela originariamente folclórica talvez explique certas manifestações de cunho arquetípico — inclusive o começo pela frase padrão dos contos da carochinha: 'Era no tempo do rei'." (05 : 71).*

mo no início do capítulo VIII:

*"Ainda hoje existe no saguão do paço imperial, que no tempo em que se passou esta nossa história se chamava palácio del-rei, uma saleta ou quarto que os gaiatos e o povo com eles denominavam o Pátio dos Bichos." ( 01 : 33).*

Mas, a debreagem actancial, se por um momento distingue bem os actantes e atores do plano 3 (simulacros discursivos do enunciador e enunciatário) dos actantes e atores dos outros dois planos (sujeitos dos enunciados), em um outro momento, parece atenuar a oposição. Este jogo faz com que elementos das duas unidades discursivas coabitem a mesma unidade frasal:

*"Os meirinhos de hoje não são mais do que a sombra caricata dos meirinhos do tempo do rei". (01 : 5)*

Mas, ao continuarmos a leitura do período, encontramos uma neutralização actancial: "nós":

*"(...) (os meirinhos) formavam um dos extremos da formidável cadeia judiciária que envolvia todo o Rio de Janeiro no tempo em que a demanda era entre nós um elemento de vida: o extremo oposto eram os desembargadores." ( 01 : 5).*

Trata-se do procedimento de "embreagem", já definida como "o efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria da

pessoa e/ ou do espaço e / ou do tempo" (65 : 140). Assim, no enunciado de 3ª pessoa, pretérito imperfeito e, portanto, debreagem enunciva, irrompe o mecanismo de "embreagem" que visa a produzir um efeito de enunciação. Narrador e narratário incluem-se na mesma "cadeia discursiva", envolvidos pelo "nós" e os dois extremos se tocam: actantes e atores da debreagem enunciativa com os da debreagem enunciva. A ilusão de identificação predispõe o narratário a estabelecer o paralelo que o narrador vai veicular durante o livro todo entre o passado e o presente, entre os extremos da cadeia que produz os efeitos de sentidos: de referente ou de enunciação.

De fato, a chave da estrutura discursiva do livro evidencia-se já no início do primeiro capítulo. A oposição entre as duas unidades discursivas deflagra o caminho mais evidente: o plano 3 corresponde ao "mundo comentado":

*"É graças aos tempos verbais que emprega que o falante apresenta o mundo -- 'mundo' entendido como possível conteúdo de uma comunicação lingüística-- e o ouvinte o entende, ou como mundo comentado ou como mundo narrado. (...) Ao mundo comentado pertencem a lírica, o drama, o ensaio, o diálogo, o comentário, enfim, por via negativa, todas as situações comunicativas que não consistam, apenas, em relatos, e que apresentem como característica a atitude tensa: nelas o falante está em tensão constante e o discurso é dramático, pois se trata de coisas que o afetam diretamente. O falante está comprometido: tem de mover e tem de reagir e seu discurso é um fragmento de ação que modifica o mundo em um ápice e que, por sua vez, empenha o falante também em um ápice. (...) Comentar é falar comprometidamente. O emprego dos tempos 'comentadores' (o presente, no caso; observação nossa) constitui um sinal de alerta para advertir o ouvinte*



de que se trata de algo que o afeta diretamente e de que o discurso exige a sua resposta (falada ou não falada); é esta a sua função, e não a de mencionar um momento no Tempo. Daí a obstinação que a linguagem põe no uso dos tempos." ( 69 : 37/38 ).

Os planos 1 e 2 situam-se no mundo narrado:

"Ao mundo narrado, pertencem todos os tipos de relatos, literários ou não; tratando-se de eventos relativamente distantes, que, ao passarem pelo filtro do relato, perdem muito de sua força, permite-se aos interlocutores uma atitude mais 'relaxada'. (...) Sempre que o falante emprega os tempos do Grupo II (que inclui o pretérito imperfeito, observação nossa), assume o papel de narrador, convidando o destinatário a converter-se em simples ouvinte, com o que toda a situação comunicativa se desloca para outro plano, isto é, a outro plano de consciência, situado além da temporalidade do mundo comentado, que deixa de ter validade enquanto durar o relato. É por esta razão que os advérbios de tempo, do mesmo modo que os tempos verbais, também se ordenam em dois grupos necessitando ser 'traduzidos' quando se passa de um para outro. Por exemplo: agora, hoje, ontem, passam a então, nesse dia, na véspera, etc. Trata-se de duas ordens temporais qualitativamente diferentes: o tempo do mundo narrado e o tempo do mundo comentado, ao qual se pode denominar, com Heidegger, de temporalidade." ( 69 : 38 ).

Fazendo parte do mundo narrado, unidos pela mesma

unidade discursiva que os impregna do sentido genérico de referencialidade, os plano 1 e 2 tornam-se distintivos à medi-da em que o primeiro articula um efeito de irrealidade ou ficção e o segundo, um efeito de realidade ou de verdade, assentado no aparato histórico da corte joanina, no Rio de Ja-neiro. Somente para um efeito didático no tratamento de cada plano, cognomearemos o segundo como "mundo mostrado", devido a sua referencialidade histórica que se opõe ao "mundo co-mentado" do plano 3. Já o plano 1 que põe em movimento as ações da fábula ficcional, denominaremos "mundo narrado" propriamente dito, ou "mundo sem culpa", para usar uma expressão feliz de Antônio Cândido. (05 : 84).

Devemos salientar ainda, a respeito do plano 2, pa-ra continuarmos utilizando o exemplo transcrito do início do livro, que a distância estabelecida entre o "mostrar" e o "pictórico" deste plano, para o "narrar" e o "dramático" do plano 1, é originada através da atualização, no plano 2, de um narrador (explicitação do sujeito que assume a palavra no discurso) que estabelece com o narratário uma relação de ve-ridicção, para marcar este plano com uma referencialidade histórica, portanto, com efeito de verdade ou realidade.

O contrato de veridicção é estabelecido já nas li-nhas iniciais, sob forma de parênteses, onde a "argumenta-ção"\* é utilizada como técnica persuasiva:

*"(...) porque era aí o lugar de encontro favorito*

---

\* "Atividade estruturante de todo o qualquer discurso, já que a progressão deste se dá, justamente, por meio das articula-ções argumentativas, de modo que se deve considerar a orientação argumentativa dos enunciados que compõem um texto como fator básico de coesão e de coerência textuais." (69 : 23).

*de todos os indivíduos dessa classe (que gozava então de não pequena consideração)". (01 : 5).*

Do início para todo o livro, o plano 2 deixa cada vez mais evidenciado na relação enunciador/enunciatário um contrato de veridicção que determina o estatuto veridictório do discurso. Desta maneira, se releva neste plano o fazer persuasivo do enunciador que pretende persuadir o enunciatário, para um "fazer cognitivo" ou um "fazer crer" na verdade ou fidelidade com que retrata época. A técnica geral através da qual o enunciador tece a argumentação de fidelidade histórica para convencer o enunciatário é a "descrição", onde os "usos e costumes" são retratados detalhadamente. Como exemplo, podemos transcrever um tipo social comum na época:

*"Com os emigrados de Portugal veio também para o Brasil a praga dos Ciganos. Gente ociosa e de poucos escrúpulos, ganharam eles aqui a reputação bem merecida dos mais refinados velhacos : ninguém que tivesse juízo se metia com eles em negócios, porque tinha certeza de levar carolo. A poesia de seus costumes e de suas crenças, de que muito se fala, deixaram-na da outra banda do oceano ; para cá só trouxeram maus hábitos, esperteza e velhacaria, e se não, o nosso Leonardo pode dizer alguma coisa a respeito. Viviam em quase completa ociosidade; não tinham noite sem festa. Moravam ordinariamente um pouco arredados das ruas populares e viviam em plena liberdade. As mulheres trajavam com certo luxo relativo aos seus haveres: usavam de rendas e fitas; davam preferência a tudo quanto era encarnado, e nenhuma delas dispensava pelo menos um cordão de ouro ao pescoço; os homens não ti*



*nham outra distinção mais do que alguns traços li-  
sionômicos particulares que os faziam conhecidos."*  
( 01 : 26 ).

O plano 1 (mundo narrado) e o plano 2 (mundo mos-  
trado) opõem-se ao plano 3 (mundo comentado) também pelas de-  
breagens das categorias espacial e temporal, além da actanci-  
al que já demonstramos. O sujeito da enunciação instala o tem-  
po e o espaço "objetivos" nos enunciados dos dois primeiros  
planos, retomando metonimicamente o tempo e o espaço da enun-  
ciação, partindo do "então" e do "lá" do enunciado. Já, para  
o plano 3, simula metaforicamente o tempo e o espaço da enun-  
ciação ("subjetivos") e tal sistema tem como ponto de remis-  
são o "aqui" e o "agora" do enunciado. Então, esse último  
plano determina-se pela categoria topológica da "concomitân-  
cia" com a enunciação, assim como, os planos 1 e 2 determi-  
nam-se pela "não-concomitância". Portanto, os dois últimos  
são concomitantes entre si e "anteriores" ao "aqui" e "agora"  
do plano 3.

Com estes dois sistemas de referência — objetivo  
e subjetivo — vai ocorrer uma diferenciação fundamental en-  
tre os três planos do livro. As operações de debreagem criam  
o quadro de referência para a localização espaço-temporal  
dos programas narrativos e também programam o discurso. As-  
sim, o plano 3 tem como referência um tempo e um espaço cor-  
respondentes ao "agora" e ao "aqui" do sujeito do enunciado  
e constitui-se em um discurso judicativo. O plano 2 tem como  
referência um tempo "anterior" ao "agora" do plano 3, ou se-  
ja, no passado, e o espaço de referência é o "lá", que se  
opõe ao "aqui" do sujeito do plano 3; constitui-se em um dis-  
curso de características descritivas com a função estrutural  
de preenchimento ou "catálise". Já o plano 1 apresenta o mes-

mo quadro de referência espaço-temporal do plano 2, mas torna-se peculiar por constituir o discurso onde são localizados os programas narrativos do livro.

Temos, neste momento, a maior marca distintiva dos planos 1 e 2. O primeiro, que é resultado de uma debreagem que cria o quadro de referência para a localização espaço-temporal dos programas narrativos, constitui enunciados de "fazer", interpretados como passagens de um espaço a outro, de um intervalo temporal a outro. Já o segundo, formado por enunciados de "estado"\*, situados no "tempo do rei" e no espaço do Rio de Janeiro, tem uma referencialidade histórica e é desprovido de programas narrativos com relação à história vivida pelos personagens.

A diferenciação acima apontada pode ser ainda aprofundada se operacionalizarmos o conceito de "actante". No interior dos discursos enunciados distinguiremos, tipologicamente: a) "actantes da comunicação" (ou da enunciação), que são o narrador e o narratário. Para desempenhar o papel actancial de narrador há o investimento de três atores diferentes: o do plano 3 para comentar (mundo comentado), o do plano 2 para descrever os usos e costumes (mundo mostrado) e o do plano 1, para narrar (mundo narrado). Neste último devemos contar também com a presença de interlocutores e interlocutários que participam da estrutura de interlocução de se

\* "a) enunciados de estado, inscritos como: 'F. junção(S;O)'; visto que a junção, enquanto categoria, articula-se em dois termos contraditórios, conjunção e disjunção, são possíveis dois tipos de enunciados de estado -- conjuntivos (S N O) e disjuntivos (S U O); b) enunciados de fazer, inscritos como 'F. transformação (S;O)', que dão conta da passagem de um estado a outro.

Quando um enunciado (de fazer ou de estado) rege um outro enunciado (de fazer ou de estado), o primeiro é denominado enunciado modal, o segundo, enunciado descritivo." (65 : 149).



gundo grau que é o diálogo, b) "actantes da narração" (ou do enunciado): sujeito/objeto, destinador/destinatário. Aqui, como do ponto de vista gramatical opõem-se "actantes sintáticos" (inscritos em um programa narrativo dado), tais como sujeito de estado e sujeito do fazer, e actantes funcionais (ou sintagmáticos), que subsumem os papéis actanciais de um de terminado percurso narrativo" (65 : 13), diremos que, teoricamente, os primeiros podem ocorrer no plano 1 (através de sujeitos do fazer) e no plano 2 (através de sujeitos de estado); os "actantes funcionais" só ocorrerão por meio dos atores dos enunciados do plano 1, quando desempenham papéis actanciais em percursos narrativos.

Ainda, para completar a divisão didática dos três planos, diremos que os "actantes da narração" mais relevantes na estrutura do livro são os que se relacionam com o plano 1, de enunciados modais, onde os atores apresentam-se como sujeitos do fazer. São atores que, graças ao procedimento de figurativização, desempenham um papel actancial "individual"\* em oposição aos do plano 2, de enunciados descritivos, que se apresentam como sujeitos de "estado" e representam um papel actancial "coletivo".

Assim, diferenciado dos outros, o plano 2 foi caracterizado como formalizador de "crônicas", "descrições", "quadros isolados", "catálises", ou seja, o "mostrar" e o "pictórico". Depois, como "referencialidade histórica", "efeito de sentido referencial de realidade ou de verdade", constituindo o "mundo mostrado". Ainda, como portador de enunciados de "estado", caracterizado como "enunciado descritivo"; desta forma, os atores aí atualizados desempenham papéis ac-

\* "Levando-se em conta o papel que ele desempenha, ao nível da semântica discursiva, graças ao procedimento de figurativização, diremos que o actante é individual, dual ou coletivo." (65 : 13).



tanciais "coletivos", pois estabelecem uma relação paradigmática com os tipos sociais da época. Agora, nos resta verificar o procedimento da ironia no interior de tal plano.

O efeito irônico dentro do plano 2, como já dissemos, vai resultar da relação do plano 3 que instaura um efeito de enunciação, visando ao comentário sobre o plano 2, que tem como sentido referencial um efeito de realidade e sobre o plano 1, cujo sentido referencial busca um efeito de ficção. Voltando à primeira frase do livro — "Era no tempo do rei" —, a categoria temporal (pretérito perfeito) engendra a ilusão de ficcionalidade que serve como aparato para o desenvolvimento da trama romanesca (plano 1). O cronônimo ("tempo do rei") é concomitante à categoria verbal, mas referencia a dimensão histórica do romance: efeito de realidade.

Como os planos 1 e 2, apesar das demarcações efetuadas, imbricam-se em uma temporalidade unívoca (pretérito imperfeito), é possível estabelecer uma última diferenciação entre os mesmos, através de um processo inerente à própria condição semântica do aspecto temporal, ou seja, "ação" e "estado". A referencialidade de um passado relatado, quando traduzida em "ações" e acontecimentos, determina o plano 1; quando informa o "estado", anotando o ambiente e compondo a situação, constitui o plano 2.

Essa fatura desconexa entre os dois planos foi assinalada por Antônio Cândido:

*"Quando o autor os organiza (os planos) de modo integrado, o resultado é satisfatório e nós podemos sentir a realidade. Quando a integração é menos leliz, parece-nos ver uma justaposição mais ou menos precária de elementos não suficientemente fundidos, embora interessantes e por vezes encantadores como quadros isolados. Neste último caso é que os usos e*

*costumes aparecem como documentos, prontos para a ficha dos folcloristas, curiosos e praticantes da petite histoire."* (05 : 75).

No trabalho, mantivemos os contornos que delimitam os planos 1 e 2, mesmo quando suas linhas convergem para o desenho único da trama romanesca; é um procedimento didático que intensifica as nuances da coloração com que cada plano se pigmenta e que vislumbra o caráter iconográfico do plano 2, na sua postura de cenário geral do "mundo do Paço". Como imagens congeladas, projeta o traço da sociedade em uma mescla entre o informe pitoresco e o registro documentário.

Um vasto painel vai se montando com os fragmentos ilustrativos dos costumes, das crenças, das instituições, dos grupos sociais, acompanhando uma sociedade em formação e circunscrita a um espaço restrito, delineado por um grande mural panorâmico. Ao final da obra sobressai o tom irônico, em alguns instantes burlesco, da composição, que reúne no conjunto os momentos isolados de comicidade, em uma montagem engenhosa, recriadora de uma rara plasticidade humorística.

É este tom burlesco, o retrato irônico de uma época que pretendemos evidenciar. Formalmente, a ironia é depreendida do contraponto entre o plano 2 (tempo pretérito, semanticamente estático, constituído por "flashes" informativos e documentários) e o plano 3 (presente, judicativo), onde o narrador marca um distanciamento para tecer seus comentários irônicos em tudo o que se inscreve naquele universo. Chamando a atenção do leitor, este narrador opõe as duas situações, flagrando as facetas cômicas daquela sociedade fragmentada na sua fragilidade construtiva, para recriá-la ironicamente.

Para ficarmos ainda com as procissões, o capítulo XVII, primeira parte, ilustra bem o processo acima comentado,

onde a descrição dos costumes (procissão dos Ourives) dissemina os traços irreverentes do narrador na reconstrução da época. Para não tornar longa a citação, reproduziremos apenas o início do capítulo que vale a pena ser lido na íntegra:

*"Um dia de procissão foi sempre nesta cidade um dia de grande festa, de lufalufa, de movimento e de agitação; e se ainda é hoje o que nossos leitores bem sabem, na época em que viveram os personagens desta história a coisa subia de ponto; enchiam-se as ruas de povo, especialmente de mulheres de mantilha; armavam-se as casas; penduravam-se às janelas magníficas colchas de seda, de damasco de todas as cores, e armavam-se coretos em quase todos os cantos. É quase tudo o que ainda se pratica, porém em muito maior escala e grandeza, porque era feito por fé, como dizem as velhas desse bom tempo, porém nós diremos, porque era feito por moda: era tanto do tom enfeitar as janelas e portas em dia de procissão ou concorrer de qualquer outro modo para o brilhantismo das festividades religiosas, como ter um vestido de mangas de presunto, ou trazer à cabeça um formidável trepa-moleque de dois palmos de altura". (01 : 75).*

Acompanhando a trama narrativa, podemos fazer o levantamento dos elementos constitutivos do plano 2, que compõem o painel figurativo da sociedade carioca do início do século XIX. Entre as instituições destaca-se a organização judicial: o aparato policial concentrando os poderes ao arbítrio do Vidigal e seus comandados, na descensão da hierarquia que compunha toda a milícia. Já ilustramos um aspecto



com a descrição dos meirinhos, agora, completamos o quadro com a descrição do Vidigal:

*"Nesse tempo ainda não estava organizada a polícia da cidade, ou antes estava-o de um modo em harmonia com as tendências e idéias da época. O major Vidigal era o rei absoluto, o árbitro supremo de tudo o que dizia respeito a esse ramo de administração; era o juiz que julgava e distribuía a pena, e ao mesmo tempo o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas da sua imensa alçada não haviam testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua justiça era infalível; não havia apelação das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas. Exercia enfim uma espécie de inquirição policial."* (01 :21).

A escola e a igreja enquanto instituições são também ironizadas. Tanto o sistema educacional quanto a educação religiosa podem ser ilustradas. Ficamos com uma das figuras representativa desta última:

*"Havia no tempo em que se passam estas cenas instituições muito curiosas no Rio de Janeiro; algumas eram notáveis por seu fim, outras por seus meios. Entre essas uma havia de que ainda em nossa infância tivemos ocasião de ver alguns destroços, era a instituição dos mestres de reza.*

*O mestre de reza era tão acatado e venerado naquele tempo como o próprio mestre de escola; além do respeito ordinariamente tributado aos preceptores, dava-se uma circunstância muito notável,*

e vem a ser que os mestres de reza eram sempre velhos e cegos. Não eram em grande número, por isso mesmo viviam portanto em grande atividade, e ganhavam sofrivelmente. Andavam pelas casas a ensinar a rezar aos filhos, crias e escravos de ambos os sexos.

O mestre de reza não tinha traje especial: vestia-se como todos, e só o que o distinguia era ver-lhe constantemente fora de um dos bolsos o cabo de uma tremenda palmatória, de que andava armado, compêndio único por onde ensinava a seus discipulos." ( 01 : 119/120).

A instituição familiar também passa pelo crivo da ironia. Vamo-nos ater à figura do agregado:

"Ninguém se admire da facilidade com que se faziam semelhantes cousas; no tempo em que se passavam os fatos que vamos narrando nada havia mais comum do que ter cada um, dois, e às vezes mais agregados.

Em certas casas os agregados eram muito úteis, porque a família tirava grande proveito de seus serviços, e já tivemos ocasião de dar exemplo disso quando contamos a história do finado padrinho de Leonardo; outras vezes porém, e estas eram em maior número, o agregado, -refinado vadio, era uma verdadeira parasita que se prendia à árvore familiar, que lhe participava da seiva sem ajudá-la a dar os frutos, e o que é mais ainda, chegava mesmo a dar cabo dela. E o caso é que, apesar de tudo, se na primeira hipótese o esmagavam com o peso de mil exigências, se lhe batiam a cada passo com os

*favores na cara, se o filho mais velho da casa, por exemplo, o tomava por seu divertimento, e a menor e mais justa queixa saltavam-lhe os pais por cima tomando o partido de seu filho, no segundo aturavam quanto desconcerto havia com paciência de mártir, o agregado tornava-se quase rei em casa, punha, dispunha, castigava os escravos, ralhava com os filhos, intervinha enfim nos mais particulares negócios." (01 :145).*

Transcrevemos alguns fragmentos, mas o livro todo esboça, ironicamente, as entranhas de todos os organismos institucionais: igreja, família, educação, medicina popular, a justiça e a própria corte, que compunham os estames da estrutura comunitária. Percebe-se, ainda, o reflexo desta ironia na caracterização da classe burguesa ascendente, contaminando o próprio domínio cultural da época, que é o romantismo:

*"(...) mas o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo; não podia passar sem uma paixãozinha." (01 : 19).*

Na caracterização dos costumes espelha-se a movimentação social que corporifica os comportamentos, os festejos, ritos e crendices. Aqui, as ilustrações proliferam e impregnam a narrativa de um colorido peculiar, uma atmosfera pitoresca. Selecionamos alguns exemplos:

*"E não era só a gente do povo que dava crédito às feitiçarias; conta-se que muitas pessoas da alta sociedade de então iam às vezes com*



praz aventuras e felicidades pelo cômodo preço da prática de algumas imoralidades e superstições." ( 01 : 19 ).

"As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeito, do que as de hoje: tinham entretanto alguns lados cômicos; um deles era a música de barbeiros à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso; era cousa reputada quase tão essencial como o sermão; o que valia porém é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um piston desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja." ( 01 : 60 ).

"Quando passava a Via-Sacra e que se acendia a lâmpada do oratório, o pai de família que morava ali pelas vizinhanças tomava o capote, chamava toda a gente de casa, filhos, filhas, escravos e crias, e iam fazer oração ajoelhando-se entre o povo diante do oratório. Mas se acontecia que o incauto devoto se esquecia da filha mais velha que se ajoelhava um pouco mais atrás e embebido em suas orações não estava alerta, sucedia-lhe às vezes voltar para casa com a família dizimada: a menina aproveitava-se do ensejo, e sorratamente escapava-se em companhia de um devoto que se ajoelhara ali perto, embrulhado no seu capote, e que ainda há dous minutos todos tinham visto entregue fervorosamente às suas súplicas a Deus." ( 01 : 112 ).

Concluindo, este panorama pitoresco é ainda fixado no detalhamento descritivo que passa pelos ambientes interiores, compõe a indumentária e se detém em alguns objetos. Utilizaremos como exemplo o interior de uma casa burguesa que serve como espaço de moradia a um personagem (plano 1), mas por ser "mais ou menos semelhante em todas as casas ricas de então", serve ao nosso propósito:

*"A poeira amontoada nos cordões da rótula e as paredes encardidas pelo tempo davam à casa um aspecto triste no exterior; quanto ao interior, andava pelo mesmo consequente. A sala era pequena e baixa; a mobília que a guarnecia era toda de jacarandã e feita no gosto antigo; todas as peças eram enormes e pesadas; as cadeiras e o canapê, de pés arcados e espaldares altíssimos, tinham os assentos de couro, que era a moda da transição entre o estofado e a palhinha. Quem quisesse ter idéia exata destes móveis procure no consistório de alguma irmandade antiga, onde temos visto alguns deles.*

*As paredes eram ornadas por uma dúzia de quadros, ou antes de caixas de vidro que deixavam ver em seu interior paisagens e flores feitas de conchinhas de todas as cores, que não eram totalmente feios, porém que não tinham de certo o subido valor que se lhes dava naquele tempo. À direita da sala havia sobre uma mesa um enorme oratório no mesmo gosto da mobília.*

*Havia finalmente em um canto uma palmeira, destas que se distribuem no domingo de Ramos; e se o leitor agora supuser tudo isto coberto por uma densa camada de poeira, terá idéia perfeita*

ta do lugar em que foi recebido o velho tenente-coronel, que era pouco mais ou menos semelhante em todas as casas ricas de então, e por isso nos demos em descrevê-lo." ( 01 :44).

Como exemplo de indumentária, usaremos a mantilha e como objeto, a descrição da carruagem:

"Este uso da mantilha era um arremedo do uso espanhol; porém a mantilha espanhola, temos ouvido dizer, é uma cousa poética que reveste as mulheres de um certo mistério, e que lhes realça a beleza; a mantilha de nossas mulheres, não; era a cousa mais prosaica que se pode imaginar, especialmente quando as que as traziam eram baixas e gordas como a comadre. A mais brilhante festa religiosa (que eram as mais frequentadas então) tomava um aspecto lúgubre logo que a igreja se enchia daquelles vultos negros, que se uniam uns aos outros, que se inclinavam cochichando a cada momento.

Mas a mantilha era o traje mais conveniente aos costumes da época; sendo as ações dos outros o principal cuidado de quase todos, era muito necessário ver sem ser visto. A mantilha para as mulheres estava na razão das rótulas para as casas, eram o observatório da vida alheia." (01 :29/30).

"A carruagem era um formidável, um monstruoso maquinismo de couro, balançando-se pesadamente sobre quatro desmesuradas rodas. Não parecia cousa muito nova; e com mais dez anos de vida pode



ria muito bem entrar no número dos restos infelizes do terremoto, de que fala o poeta." ( 01 :153).

Como partes fragmentárias de um todo, as descrições das instituições, festejos, usos, lugares, costumes e credices, muito mais do que um panorama documental, pressupõem os dados da própria realidade da época. Realidade essa que vai encontrar na linguagem descompromissada do narrador (irônica, com claras evidências para o enveredamento cômico e humorístico) o próprio ritmo de vida daquela sociedade. Não se trata apenas de um retrato, mas, iconicamente, da presentificação das tensões desta sociedade, refletidas no discurso, sob a forma de um tratamento original da linguagem.

Desdobrada em dois aspectos, a linguagem das Memórias peculiariza-se, estilisticamente, em um tom coloquial irônico, desprovida de maneirismos e, "desvinculada da moda, torna amplos, significativos e exemplares os detalhes da realidade presente, porque os mergulha no fluido do populário, — que tende a matar lugar e tempo, pondo os objetos que toca além da fronteira dos grupos. É, pois, no plano do estilo que se entende bem o desvinculamento das Memórias em relação à ideologia das classes dominantes do seu tempo, tão presente na retórica liberal e no estilo florido dos 'beletristas'. Trata-se de uma libertação, que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularesca." (05 : 87).

2.3.3. O Plano Um ("os fatos narrados, envolvendo os personagens") — O "mundo narrado"

*"A vida corrente, a das Memórias de um Sargento de Milícias, obriga o personagem a dobrar, amoldar-se, recuar; sofrer o medo, os maus desejos; a praticar atos dúbios ou degradantes; obriga-o a tudo a que estamos obrigados." (A. Cândido)*

Ainda como consequência do trabalho efetuado em torno do foco narrativo — que é um problema de "delegação de 'voz', resultante da operação de desembreagem" (51 : 146) —, o plano 1, em termos de sintaxe discursiva, realiza o seguinte processo: o sujeito da enunciação, para construir o seu objeto, instala um sujeito delegado (no caso, um narrador onisciente) ao qual atribui o / dever-fazer / que o instaura como sujeito, e o / poder-fazer / ou poder falar por ele, que o qualifica, que o dota de "voz". O sujeito da enunciação, conforme visto, projeta seu discurso como uma metonímia da instância da enunciação (o enunciado propriamente dito, em terceira pessoa), obtendo com isso um efeito de sentido que tende para a ilusão de ausência de enunciação ou de distância em relação a ela (objetividade).\*

A 3ª pessoa, como "ponto de vista" deste plano, relaciona-se, portanto, ao ato de instauração e modalização do enunciado e de seu sujeito, onde o fazer modalizador repete-se no discurso, através de desembreagens de segundo grau: são unidades discursivas como o "diálogo" ou o uso do discurso direto, próprio deste plano.

Outro aspecto consequente desta ordenação do ponto de vista é a delegação do "saber" como um /saber-ser/ narrador, caracterizado como sujeito que deve e pode narrar. Assim, o narrador instalado — o "contador de histórias" —

\* Conferir: (51 : 146/147).

torna-se sujeito de um "fazer informativo" (competência atribuída pelo /saber-ser/), onisciente e consciente de seu papel de narrador. Definido por uma competência modal — assume a palavra — e existência modal — saber ser —, o narrador articulado pelo /saber-ser/ às vezes surpreende, em alguns momentos, articulando um /não-saber-ser/ que gera a ironia em seu papel (conforme vimos no plano 3) e na competência dos outros (saber sobre os seus fazeres, sobre suas paixões), que é uma das formas irônicas deste plano.

Para ilustrar o primeiro caso, podemos citar um exemplo onde o narrador admite que uma das personagens, o José Manuel, de acordo com sua loquacidade, seria aí melhor narrador:

*"Agora devemos dar ao leitor conhecimento da nova gente, no meio da qual se achava o nosso Leonardo. Se nos pudéssemos socorrer aqui do amigo José Manuel, sem dúvida nos desfolharia ele toda a árvore genealógica dessa família a quem o amigo de Leonardo chamava a sua gente: porém contentem-se os leitores com o presente sem indagar o passado." ( 01 : 135).*

Ou a evidência clara do seu não-saber:

*"O que eles se diziam não posso dizê-lo ao leitor, porque o não sei; sem dúvida a rapariga consolava o rapaz da perda que acabava de sofrer na pessoa do seu amado padrinho." ( 01 : 125).*

Para o segundo caso, a passagem seguinte serve bem:

*"(...) foram diabruras de todo o tamanho que exasperaram a vizinha, desgostaram a comadre, mas que não alteraram em cousa alguma a amizade do barbei-*



no pelo afilhado; cada vez esta aumentava, se era possível, tornava-se mais cega. Com ele cresciam as esperanças do belo futuro com que o compadre sonhava para o pequeno, e tanto mais que durante este tempo fizera este alguns progressos: lia soletrado sofrivelmente, e por inaudito triunfo da paciência do compadre aprendera a ajudar missa. A primeira vez que ele conseguiu praticar com decência e exatidão semelhante ato, o padrinho exultou; foi um dia de orgulho e de prazer: era o primeiro passo no caminho para que ele o destinava.

— E dizem que não tem jeito para padre, pensou consigo; ora acertei o alvo, dei-lhe com a balda. Ele nasceu mesmo para aquilo, há de ser um clérigo de truz. Vou tratar de metê-lo na escola, e depois... toca." ( 01 : 51 ).

Ainda, deve-se enfatizar as relações entre o narrador e as personagens. Formalizado em 3ª pessoa, o plano 1 distingue actantes discursivos e narrativos. O ator narrador restringe-se ao papel discursivo da "história da narração" assumindo o encargo de narrador propriamente dito. É um sujeito cognitivo com papel apenas discursivo de sujeito e destinador do discurso. Mas, devido à particularidade estilística do livro, que elege a figura da ironia como ordenação de um efeito humorístico, o narrador que acabamos de descrever encontra-se em sincretismo com o "observador":

"O observador, que se prefere distinguir do narrador, é um sujeito cognitivo, instalado no discurso pelo sujeito da enunciação, ao qual cabe o fazer-receptivo e, muitas vezes, o fazer interpretativo.

*Manifesta-se claramente no discurso ou ocorre de forma implícita. Qualquer que seja o modo de manifestação, há sempre marcas do observador no discurso, sendo a principal delas a transformação do fazer do sujeito narrativo em processo, graças às categorias aspectuais. Dizer que uma ação começa, dura ou termina só é possível pelo fazer do observador." (51 : 149).*

Assim, narrador e observador, sincretizados em um mesmo ator, responsabilizam-se pelas descrições irônicas do plano 1, que envolvem aspectos do tempo e do espaço, fixam traços caricaturais nos personagens e evoluem para o desenrolar das ações.

Esse ator sincretizado aproxima-se daquele que descreve ironicamente os "personagens coletivos" do plano 2. A distinção está em que o ator discursivo do plano 1 descreve atores individualizados que têm uma participação essencial no encadeamento fabular e, portanto, descreve também as suas ações com vistas a uma referencialidade fictícia. Já o ator discursivo do plano 2 restringe-se à descrição de atores generalizados, visando a um efeito de "real" ou histórico.

O narrador do plano 2 descreve os meirinhos como classe de atores que não têm uma função essencial para o desenvolvimento da fábula:

*"Os meirinhos desse belo tempo não, não se confundiam com ninguém; eram originais, eram tipos: nos seus semblantes transluzia um certo ar de majestade florense, seus olhares calculados e sagazes significavam chicana. Trajavam sisuda casaca preta, calção e meias da mesma cor, sapato afivelado, ao lado esquerdo aristocrático espadim, e na ilhargá direita penduravam um círculo branco, cuja significação*

*ção ignoramos, e coroavam tudo isto por um grave chapéu armado. Colocado sob a importância vantajosa destas condições, o meirinho usava e abusava de sua posição." (01 : 5).*

O narrador do plano 1, por sua vez, particulariza um meirinho (Leonardo Pataca), justamente para a fábula desencadear:

*"Entre os termos que formavam essa equação meirinhhal pregada na esquina havia uma quantidade constante, era o Leonardo-Pataca. Chamavam assim a uma rotunda e gordíssima personagem de cabelos brancos e carão avermelhado, que era o decano da corporação, o mais antigo dos meirinhos que viviam nesse tempo. A velhice tinha-o tornado moleirão e pachorrento; com sua vagareza atrasava o negócio das partes; não o procuravam; e por isso jamais saía da esquina; passava ali os dias sentado na sua cadeira, com as pernas estendidas e o queixo apoiado sobre uma grossa bengala, que depois dos cinquenta era a sua infalível companhia. Do hábito que tinha de queixar-se a todo o instante de que só pagassem por sua citação a módica quantia de 320 réis, lhe viera o apelido que juntavam ao seu nome." (01: 6).*

O ponto alto do plano 1, dentro do nível discursivo, está no desempenho do narrador, sincretizado com o "observador", em descrever os atores da fábula, as seqüências irônicas de suas atuações e, também, as suas falas, a ironia no discurso direto. Restam, ainda, o espaço e o tempo para completarmos o quadro de elementos constituintes do enredo narrativo:





*"Entendemos por narrativa todo o discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinado." (58 : 33).*

### O Tempo e o Espaço

Neste romance, o narrador, para organizar o nível narrativo, privilegiou um dos aspectos da narrativa entre os seus determinantes componenciais, os acontecimentos que se consolidam em ações, em detrimento dos outros aspectos que se juntam aos acontecimentos para completarem o universo movente dos fatos narrados.

Ao contrário do plano 2, onde o estudo do tempo é fundamental porque serve de aparato referencial histórico, no plano 1 ele é menos importante e encobre-se para dar lugar às ações:

*"O tempo não atua sobre os tipos fixos desse romance horizontal, onde o que importa é o acontecimento, mais que o protagonista. Diferente do simples romance de aventuras, o acontecimento importa aqui, todavia, na medida em que revela certas formas de convivência e certas alterações na posição das pessoas, umas em relação às outras." ( 24 : 218).*

*"É que o tempo é quase inexistente na composição : aparece como dimensão inevitável de toda série de fatos, mas não como elemento conscientemente utilizado. Quando Leonardo surge, granadeiro, no piquenique da ex-amante, (capítulo 18 da 2ª parte), não nos furtamos à necessidade de voltar atrás algumas*

páginas para procurar sentir o espaço mínimo de tempo, necessário à mudança na situação amorosa de Vidinha. O toma-largura, em página e meia, foi pretexto para passar de uma a outra situação narrativa, e o nosso espírito resente a ausência de maturação dos acontecimentos. O movimento, a agitação incessante do livro pressupõem o tempo, mas não se inserem devidamente nele." (24 : 218/219).

O mesmo acontece com o espaço, circunscrito às mesmas regras em que se comportou o tempo:

(...) "Em verdade, a variação no espaço é de importância secundária, pois a visão mais rica é não raro a que se demora em profundidade, descobrindo as ligações inesperadas de uma ordem limitada de fatos -- um ciúme, por exemplo, ou o fracasso de um amor. Para compensar essa defasagem entre o humano e o detalhe pitoresco, os picarescos espanhóis e seus discípulos franceses e ingleses investiam vigorosamente pelo espaço físico e social, anexando cenas, costumes, circunstâncias à peregrinação do herói. Gil Braz e Roderik Random viajam, mudam de ofício, entram em contacto com todas as classes, enriquecendo deste modo a visão do homem pela riqueza dos aspectos que se sucedem. À entrada do século XIX, um francês, Xavier de Maistre, cortou por assim dizer o fio dessa tendência, mostrando ironicamente que dentro do próprio quarto, em período exíguo de tempo, um só homem podia viver um turbilhão de peripécias e enriquecer a sua duração psicológica. Era a desforra das unidades moribundas

de lugar, tempo e assunto, sobre o gênero multiforme e triunfante do romance.

O nosso Manuel Antônio estava colocado, pelas próprias condições de evolução literária da sua terra, numa posição intermediária. A sociedade que deparava era pouco complexa; o país, pouco conhecido, com núcleos de populações esparsos e isolados. A literatura ainda não havia, com Alencar e Bernardo, se atirado à conquista do Norte, do Sul e do Oeste: a sua geografia não conhecia mais que a pequena mancha fluminense de Teixeira e Souza e Macedo. Por outro lado, só depois de Machado haveria um refinamento suficiente do estilo e da penetração literária, que permitisse descobrir o mundo no próprio quarto; nem era Manuel Antônio, apesar de médico, homem de microscópio e escalpelo. Limitou-se, pois, no espaço, tanto geográfico quanto social: ficou no Rio do primeiro quartel do século XIX, no ambiente popular de barbeiros e comadres, de que se ia diferenciando a nossa vaga burguesia, e fora da qual só restava a massa de escravos e o reduzido punhado de recentes cortesãos. Com algumas excursões da pena, estava feito o levantamento do ambiente e fechado o ciclo possível para as aventuras de Leonardo. Depois das traquinagens, dos padres bilontras, dos feiticeiros, das festas religiosas, das 'súcias' e das visitas, nada mais lhe restava: tinha sido moleque, coroinha, serviçal do Rei, soldado. Que lhe restava, de fato? A 'felicidade de cinzenta e neutra' de que fala Mário de Andrade acentuando que o 'livro acaba quando o inútil da felicidade principia'." (24 :216/217).



Neste item, pode-se deter em algumas descrições de exteriores e interiores, detalhes espaciais onde se aloja a ironia:

*"Lá para as bandas do mangue da Cidade Nova havia, ao pé de um charco, uma casa coberta de palha da mais feia aparência, cuja frente suja e testada enlameada bem denotavam que dentro o asseio não era muito grande. Compunha-se ela de uma pequena sala e um quarto; toda a mobília eram dous ou três assentos de paus, algumas esteiras em um canto, e uma enorme caixa de pau, que tinha muitos empregos; era mesa de jantar, cama, guarda-roupa e prateleira. Quase sempre estava essa casa fechada, o que a rodeava de um certo mistério. Esta sinistra morada era habitada por uma personagem talhada pelo molde mais detestável; era um caboclo velho, de cara hedionda e imunda, e coberto de farrapos. Entretanto, para a admiração do leitor, fique-se sabendo que este homem tinha por ofício dar fortuna!" ( 01 : 19).*

Ou o interior da sala de aula que capta bem o ritmo e o processo de ensino:

*"Foi o barbeiro recebido na sala, que era mobiliada por quatro ou cinco longos bancos de pinho sujos já pelo uso, uma mesa pequena que pertencia ao mestre, e outra maior onde escreviam os discipulos, toda cheia de pequenos buracos para os tinteiros; nas paredes e no teto haviam penduradas uma porção enorme de gaiolas de todos os tamanhos*

*e leitios, dentro das quais pulavam e cantavam passarinhos de diversas qualidades: era a paixão predileta do pedagogo." ( 01 : 51).*

*"As vozes do meninos, juntas ao canto dos passarinhos, faziam uma algazarra de doer os ouvidos; o mestre, acostumado àquilo, escutava impassível, com uma enorme palmatória na mão, e o menor erro que algum dos discípulos cometia não lhe escapava no meio de todo o barulho; fazia parar o canto, chamava o infeliz, emendava cantando o erro cometido, e cascava-lhe pelo menos seis puxados bolos. Era o regente da orquestra ensinando a marcar o compasso." ( 01 : 52).*

O tempo e o espaço, embora colocados secundariamente em relação ao realce que ganham os personagens e suas ações, dentro do plano 1, devem ser vistos, respectivamente, como a época adequada para o desenrolar dos fatos que representam a formação de uma sociedade urbana, e o espaço, compreendendo os lugares mais variados, dimensiona os pontos de conflito desta cidade em construção. Desta maneira, a ironia surge do contraponto entre o tempo em que a sociedade estava se formalizando com o tempo posterior, do plano 3, onde aquele é analisado e comentado. Da mesma forma, a ironia vai se desvelando dos interiores dos espaços significativos da cidade — das residências mais modestas aos sobrados burgueses; percorre da escola às igrejas, passa incidentalmente pelos fundos do espaço da corte, aponta pelos pátios dos presídios e, furtivamente, aparece pelas esquinas e ganha as ruas. Alojase em alguns interiores sinistros, de feitiçarias e irrompe na periferia, o espaço primordial dos embates sociais



das classes populares, que lutam para adequarem-se às regras sociais dominantes da cidade em formação.

### O Processo Irônico na Descrição dos Personagens

O desempenho do narrador na descrição dos personagens é um dos pontos altos do livro. Aqui fica difícil não se aludir à mão destra do desenhista que está por trás da pena que redige a matéria ficcional. Também à própria matéria fictícia que se mistura com o restante do corpo do jornal em que foi publicada, imbuído de um espírito literário, portanto, satírico e irônico, pois a matéria jornalística é toda ela tratada metaforicamente:

*"O Correio Mercantil do Rio de Janeiro publicou na década de 1850, uma espécie de suplemento dominical, a Pacotilha, em substituição à folha em francês, que existia anteriormente. No contexto da Pacotilha se inseriam os capítulos das Memórias de um sargento de milícias.*

*Ao primeiro contacto com a Pacotilha nº 73, na qual se iniciou a publicação das Memórias de um sargento de milícias, chamou-nos a atenção o fato de que o folhetim vinha em colunas, e se o início se destacava, devido ao título da obra e do capítulo, o final não era assinalado graficamente, de sorte que, visualmente, o texto se fundia com a matéria do jornal que se seguia. E em algumas ocasiões a introdução do suplemento -- espécie de editorial -- fazia alguma referência que conduzia o leitor diretamente à leitura do capítulo, apresen-*



tado logo em seguida.

Esse detalhe -- apenas visual -- nos deu a impressão inicial de que as Memórias de um sargento de milícias se integravam de forma quase inseparável no contexto do suplemento. E com esta idéia fizemos também uma leitura dos capítulos na página, o que nos permitiu uma visão dinâmica da obra, mergulhada na torrente viva dos fatos do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, no início da 2ª metade do século passado. Leitura que, paradoxalmente, acentua as características da obra como ficção, porém, do ângulo do repórter, mergulhado no dia-a-dia da vida que transcorria no Rio de Janeiro de seu tempo."

(...) "A palavra Pacotilha, segundo o dicionarista Moraes, é: 'Quantidade pequena de fazenda que é permitido ao marinheiro embarcar no navio, por sua conta. / A porção de gêneros que o passageiro pode levar consigo no navio'. O contexto do suplemento nos oferece a conotação clara do termo -- que não é apenas um título -- pois determina toda a forma de tratamento dos assuntos dessa parte do jornal.

É oportuno lembrar que o Correio Mercantil, conforme diz o título, era um jornal especializado em assuntos comerciais. Daí a denominação do suplemento, que se dirigia aos fregueses, conforme chamavam os leitores. O diretor do jornal era o patrão, e termos como credores, falência, lutrica, etc., vão dando continuidade à metáfora criada a partir do título.

O sumário da matéria que consta em cada número aparece com o nome de Fatura. E a leitura da matéria foi-nos oferecendo outros dados. Assim

a Pacotilha se denomina, como uma firma, Carijó e Comp., dentro de outra, o Correio Mercantil, Rodrigues e Comp., segundo eles 'firmas mui distintas'."

(...) "Assim, na Pacotilha 75, temos: 'Bom dia, fregueses. Aqui estamos à vossa porta trazendo como de costume, fazenda seca e molhada, fina e grossa, de linho e algodão, sedas e veludos; comprem a que for de seu gosto, não desdobrem a peça cujo padrão lhes desmerecer: dou-lhes e reconheço-lhes ampla liberdade de escolha, e fiquem certos que não lhes oferecemos alcaides, pois os gostos são diferentes, e quem do feio gosta é porque bonito lhe parece...' (....)"

"Mesmo sem sair do noticiário da Pacotilha infere-se que o Rio do fim do século apresentava duas facetas opostas: uma clara, alegre, constituída pelo brilho dos bailes e saraus, onde imperava o luxo, as festas religiosas e populares, as danças barulhentas dos ilhéus e ciganos. E a outra opaca, pela sujeira, pela doença, pela opressão. Contexto que ofereceu matéria tanto para as Memórias de um sargento de milícias quanto para Senhora, de Alencar, ou O Cortiço, de Aluizio de Azevedo." (01 :XVI/XXII).

Refletindo o contexto acima delineado, os personagens são esboçados com traços incisivos, corretos, mas que tendem para o caricatural:

"Manuel Antônio é, pois, um romancista consciente não apenas das próprias intenções, como

(daí a sua categoria literária) dos meios necessários para realizá-las. Ao contrário de um Teixeira e Sousa ou de um Joaquim Manuel de Macedo, não procura violar os limites do romance de costumes pela inclusão do patético ou do excepcional. O romance de costumes tende para a norma, e, portanto, antes para a caracterização de tipos do que para a revelação de pessoas; os seus personagens são, como dizia E.M. Forster, flat characters -- rasos psicologicamente, desprovidos de surpresas, avaliados pelo autor de uma vez por todas desde os primeiros golpes de vista. Assim são também os das Memórias, que não precisam sequer de uma pincelada após a primeira caracterização; os acontecimentos passam, envolvendo-os, e eles permanecem idênticos. Tanto que o autor procura dissolvê-los numa categoria geral, mais social do que psicológica, substituindo a própria indicação do nome pela do lugar que têm no grupo, a profissão, a função: o 'compadre', a 'comadre', o 'toma-largura', o 'Mestre de Cerimônias', os 'primos', as duas 'velhas', a 'cigana', o 'tenente-coronel', o 'fidalgo' -- que através de todo o livro não conhecemos doutra forma." (24 : 217/218).

A maquilagem carregada, os traços físicos aguçados, o desordenado da indumentária, configuram o exagero que é a marca caricatural com que todos os personagens são iconografados. A descrição determina uma prévia postura das personagens que, da caracterização visual à codificação gestual, antecipam os descaminhos do enredo a ser desenvolvido e que só pode desembocar na ironia. E a ironia costura toda a narrati



va, na medida em que vão sendo introduzidas as personagens já alcunhadas, carregando o peso da malsinação junto com seus caracteres anômalos.

Como marca quase que comum em todas as personagens, o tom irônico e o desenho caricatural podem ser mostrados em alguns exemplos:

*"Era a comadre uma mulher baixa, excessivamente gorda, bonachona ingênua ou tola até um certo ponto, e finôria até outro; vivia do ofício de parteira, que adotara por curiosidade, e benzia de quebranto; todos a conheciam por muito beata e pela mais desabrida papa-missas da cidade. Era a folhinha mais exata de todas as festas religiosas que aqui se faziam; sabia de cor os dias em que se dizia missa em tal ou tal igreja, como a hora e até o nome do padre; era pontual à ladainha, ao terço, à novena, ao setenário; não lhe escapava Via-Sacra, procissão, nem sermão; trazia o tempo habilmente distribuído e as horas combinadas, de maneira que nunca lhe aconteceu chegar à igreja e achar já a missa no altar. De madrugada começava pela missa da Lapa; apenas acabava ia à das 8 na Sé, e daí saindo pilhava ainda a das 9 em Santo Antônio. O seu traje habitual era, como o de todas as mulheres da sua condição e esfera, uma saia de lila preta, que se vestia sobre um vestido qualquer, um lenço branco muito teso e engomado ao pescoço, outro na cabeça, um rosário pendurado no cós da saia, um raminho de arruda atrás da orelha, tudo isto coberto por uma clássica mantilha, junto à renda na qual se pregava uma pequena fíga de ouro ou de osso. Nos dias dúplices, em vez de lenço à*

cabeça, o cabelo era penteado e seguro por um enorme pente cravejado de crisólitas." ( 01 : 291).

"O mestre de cerimônias era um padre de meia idade, de figura menos má, filho da Ilha Terceira, porém que se dava por puro Alfacinha: tinha-se formado em Coimbra; por fora era um completo S. Francisco de austeridade católica, por dentro refinado Sardanápalo, que podia por si só fornecer a Bocage assunto para um poema inteiro; era pregador que buscava sempre por assunto a honestidade e a pureza corporal em todo o sentido; porém interiormente era sensual como um sectário de Maíoma." (01: 591).

"D. Maria era uma mulher velha, muito gorda; devia ter sido muito formosa no seu tempo, porém dessa formosura só lhe restavam o rosado das faces e alvura dos dentes; trajava nesse dia o seu vestido branco de cintura muito curta e mangas de presunto, o seu lenço também branco é muito engomado ao pescoço; estava penteada de bugres, que eram dous grossos cachos caídos sobre as fontes; o amarrado do cabelo era feito na coroa da cabeça, de maneira que simulava um penacho. D. Maria tinha bom coração, era benfazeja, devota e amiga dos pobres, porém em compensação destas virtudes tinha um dos piores vícios daquele tempo e daqueles costumes: era a mania das demandas. Como era rica, D. Maria alimentava este vício largamente; as suas demandas eram o alimento da sua vida; acordada pensava nelas, dormindo sonhava com elas; raras vezes conversava em outra coisa, e apenas achava uma tangente

caía logo no assunto predileto; pelo longo hábito que tinha da matéria, entendia do riscado a palmo, e não havia procurador que a enganasse; sabia todos aqueles termos jurídicos e toda a marcha do processo de modo tal, que ninguém lhe dava nisso a palma." (01 : 76/77).

"Como esta cena que acabamos de pintar tinha a comadre muitas outras todos os dias, porque era uma das parteiras mais procuradas da cidade; gozava grande reputação de muito entendida, e ainda nos casos mais graves era sempre a escolhida . com os seus milagrosos bentinhos, a palma benta, a medida de Nossa Senhora, a garrafa soprada, e com a invocação de todas as legiões de santos, de serafins e de anjos livrava-se ela dos maiores apertos. E ninguém lhe fosse dar regras, que as não ouvia , nem do físico-mor, se nisso se metesse: era só olhar para uma mulher de esperanças e dizia-lhe logo sem grande trabalho o sexo, o tamanho do filho que trazia nas entranhas, e com uma pontualidade miraculosa o dia e hora em que teria de ver-se desembaraçada; até às vezes, por certos sinais . que só ela conhecia, chegava a dizer qual seria o gênio e as inclinações do ente que ia ver a luz. Já se vê que esta vida era trabalhosa e demandava sérios cuidados; porém a comadre dispunha de uma grande soma de atividade: e apesar de gastar muito tempo nos deveres do ofício e na igreja, sempre lhe sobrava algum para empregar em outras cousas." (01 : 111).



Com efeito, a descrição é a forma de apresentação dos personagens da história e como estes representam "tipos", pode-se montar um vasto painel das figuras que atuavam na sociedade da época que o livro mostra. Limitar-nos-emos a transcrever mais um, por ser o protagonista e por preconizar o nascimento de um seu parente famoso, o anti-herói Macunaíma:

*"Quando saltaram em terra começou a Maria a sentir certos enojos: foram os dois morar juntos: e daí a um mês manifestaram-se claramente os efeitos da pisadela e do beliscão; sete meses depois teve a Maria um filho, formidável menino de quase três palmos de comprimento. gordo e vermelho, cabeludo, esperneador e chorão; o qual, logo depois que nasceu, mamou duas horas seguidas sem largar o peito." (01 :7).*

Além das descrições das personagens têm lugar, dentro do plano 1, as transcrições das falas das mesmas. A ironia na fala das personagens é outra constante e um dos atributos com que o livro rompeu as amarras românticas, introduzindo na Literatura Brasileira um vocabulário verossímil, aproximativo do nível sócio-linguístico das personagens. Neste sentido, tais falas documentam toda uma variação linguística que se teria perdido nos idos do século XIX.

O discurso direto predomina, utilizado em larga escala. Faz-se também o uso do discurso indireto; os dois vivificam passagens aproximativas do anedotário popular, verdadeira reprodução de um repertório inculto, difuso e em formação.

Com relação aos discursos diretos, devemos lembrar que se trata de procedimento discursivo ou "debreagens inter



nas (de 2º ou 3º grau), freqüentes nos discursos figurativos de caráter literário: a partir de uma estrutura de diálogo, um dos interlocutores pode facilmente 'debrear', desenvolvendo uma narrativa que instalará por sua vez, a partir de um actante do enunciado, um segundo diálogo, e assim por diante. Vê-se que o procedimento de debreagem, utilizado pelo enunciadador como componente de sua estratégia, permite explicar a articulação do discurso figurativo em unidades discursivas (de superfície), tais como 'narrativa', 'diálogo', etc. Notar-se-á aqui que cada debreagem interna produz um efeito de referencialização: um discurso de 2º grau, instalado no interior da narrativa, dá a impressão de que essa narrativa constitui a 'situação real' do diálogo, e, vice-versa, uma narrativa, desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, referencializa esse diálogo." (65 : 96).

Essa "situação real" do diálogo fica bem evidente no exemplo:

*"A mulher de mantilha é nossa conhecida, porque nem mais nem menos é a comadre; e o negócio que aí a levou também nos interessa, pois que se trata da soltura do pobre Leonardo. Ouça portanto o leitor a conversa dos dous. (grifo nosso)*

*-- Sr. tenente-coronel, disse a comadre ao chegar, venho me valer de V.S.: meu compadre Leonardo está na cadeia.*

*-- O Leonardo? ! mas então porque?*

*-- Ora! maluquices !*

*E chegando-se ao ouvido do velho, contou-lhe a comadre baixinho a causa da prisão do Leonardo.*

*O velho desatou a rir.*

*-- Bem pregado!... disse.*

-- Agora eu queria que V.S. fizesse o favor de falar por ele ao Sr. major Vidigal, que foi quem o prendeu...coitado do homem: é uma vergonha; mas também ele não se emenda!" ( 01 : 34).

E uma narrativa desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, para referencializar esse diálogo , também ocorre:

"-- Que língua! safa...

E com estas e outras ia pondo em relevo, sem parecer que tinha tal intenção, o caráter do adversário.

Além da qualidade de maldizente, José Manuel mentia com um descaro como raras vezes se encontra. D. Maria, amiga de novidades, e além disso muito crêdula, comungava perfeitamente quanta petalhe queria ele embutir. Uma das suas histórias mais comuns era a que ele intitulava -- O naufrágio dos potes. -- Acontecera-lhe na sua última viagem à Bahia, e ele a contava pelo modo seguinte:

'Estávamos quase a chegar ao ancoradouro; viajava ao lado do meu navio um enorme peru carregado unicamente de potes. De repente arma-se um temporal, que parecia vir o mundo abaixo; o vento era tão forte, que do mar, apesar da escuridão, viam-se contradançar no espaço as telhas arrancadas da cidade alta. Afinal quando já parecia tudo sossegado e começava a limpar o tempo, veio uma onda tão forte e em tal direção, que as embarcações esbarraram com toda a força uma contra a outra. Já muito maltratadas pelo temporal que acabavam de suportar, não puderam mais resistir, e abriram-se ambas a meio: o navio vasou toda a sua carga de passagei



ros, e o peru toda a sua carregação de potes; ficou o mar coalhado deles, em tão grande quantidade os havia! Os marinheiros e outros passageiros trataram de agarrar-se a tábuas, caixões e outros objetos para se salvarem; porém o único que se escapou fui eu, e isso devo à feliz lembrança que tive; do pedaço do navio em que tinha ficado dei um salto sobre o pote que boiava mais perto. Com o meu peso o pote mergulhou, e enchendo-se d'água desapareceu debaixo de meus pés; porém isto não teve lugar antes que eu, percebendo o que ia acontecer, não saltasse imediatamente desse pote para outro. A este outro e a todos os mais aconteceu a mesma coisa, porém servi-me do mesmo meio, e assim, como a força das ondas os impelia para a praia, vim de pote em pote até à terra sem o menor acidente!" (01 :98/99).

Com relação à ironia, que é a figura do nosso estudo, a mesma aparece em momentos exemplares, no uso do discurso direto. Para ficarmos somente com o capítulo II:

"-- És filho de uma pisadela e de um beliscão; mereces que um pontapé te acabe a casta."  
( 01 : 10 ).

"-- ô compadre, disse, você perdeu o juízo?...

-- Não foi o juízo, disse Leonardo em tom dramático, foi a honra! ..." (01 :11 ).

"-- Honra!... honra de meirinho... ora!  
( 01 :11 ).

"-- Honra de meirinho é como fidelidade de saloia." ( 01 : 11 ).

(...) "Ao outro dia sabia-se por toda a vizinhança que a moça do Leonardo tinha fugido para Portugal com o capitão de um navio que partira na véspera de noite.

-- Ah! disse o compadre, com um sorriso maligno, ao saber da notícia, foram saudades da terra!" ( 01 : 14 ).

Mas a ironia dentro dos discursos diretos manifesta-se por todo o livro, mostrando o pitoresco das situações e agilizando a narrativa. Alguns exemplos:

"-- Então, com que a tal comadre pregou-nos o mono? Veja o que são doudices; fazer aquilo ao Leonardo, um homem que não é mal arranjado ... Filho do Reino...

-- Apertara-lhe as saudades da terra, disse o compadre com sorriso maligno.

-- Apertada se veja ela entre as unhas do tnhoso! Olhem que joiazinha... É você, mestre, ficou com a carga às costas...

-- Carga, não... eu quero-lhe bem, ele é sossegadinho..." ( 01 : 30/31 ).

"-- Quem, mulher de Deus? Você não se explicará?

-- Qual explicar, nem meio explicar! Pois então por ser cá a gente uma mulher velha, que já perdeu os achegos ao mundo, e ela uma pobre rapariga

ga tola e bisbilhoteira, com vontade de saber de tudo, vir-me cá a mim pregar o mono na bochecha, e a ela em lugar ainda mais melindroso..." (01:42).

"-- Tem muito boa memória; soletta já alguma coisa, não lhe há de dar muito trabalho, disse com orgulho.

-- E se mo quiser dar, tenho aqui o remédio; Santa Lérula! disse o mestre brandindo a palmatória.

O compadre sorriu-se, querendo dar a entender que tinha percebido o latim.

É verdade: faz santos até as feras, disse traduzindo.

O mestre sorriu-se da tradução.

-- Mas espero que não há de ser necessária, acrescentou o compadre." (01 : 52).

"-- Sempre foi muito bom vizinho, nunca tive escândalos dele, dizia uma.

Era a vizinha que augurava mau fim ao Leonardo, e com quem o compadre brigara por este motivo umas poucas de vezes." (01 :124).

Para não dizer sobre os embates verbais entre os personagens, onde todo o conflito resume-se em dictérios. Um bom exemplo é o que se realiza no púlpito, por ocasião do sermão, entre o capuchinho italiano e o mestre de cerimônias:

"Foi uma verdadeira cena de comédia, de que a maioria dos circunstantes ria-se a não poder mais. Os dous meninos, autores principais da obra, nadavam



em um mar de rosas.

-- Ô mei cari fratelli! exclamava por um lado o capuchinho com voz aflautada e meiga, la voce della Providenza...

-- Semelhante às trombetas de Jericó, rouquejava por outro lado o mestre de cerimônias...

-- Piage al cor... acrescentava o capuchinho.

-- Anunciando a queda de Satanás, prosseguia o mestre de cerimônias.

E assim levaram por algum tempo os dous, acompanhados por um coro de risadas e confusão, até que o capuchinho se resolveu abandonar o posto, murmurando, despeitado:

-- Che bestia, per Dio! (01 :61/62).

E a passagem para o discurso indireto:

"Enfim serenou a tormenta: a Maria sentou-se a um canto a chorar e a maldizer a hora em que nascera, o dia em que pela primeira vez vira o Leonardo, a pisadela, o beliscão com que tinha começado o namoro a bordo, e tudo mais que a dor dos mornos lhe trazia à cabeça." (01 :11/12).

Como o emprego do discurso direto é básico na construção do livro, atuando para enraizar a ficção à realidade da dinâmica social, o mesmo estabelece uma espécie de adequação do que representa com o modelo social imitado. Já o tratamento dado ao discurso indireto decorre de uma medida econômica do narrador, poupando longos diálogos e as discussões mais cerradas entre os personagens -- caso em que se utiliza muito do recurso da hipérbole, além da ironia:

"Um dia finalmente desandou em descompostura cerrada, em ameaças do tamanho da torre de Babel, e foi causa disto ter um dos primos pilhado o feliz Leonardo em flagrante gozo de uma primícia amorosa, abraço que no quintal tracava ele com Vidinha." (01: 146).

"Vidinha, que vinha chegando nessa ocasião, tomou a palavra e falou durante meia hora sem interrupção, soltando contra os dous primos (pois que o outro já tinha também intervindo) uma tremenda catilinária em que a palavra -- qual -- foi repetida enorme número de vezes. Leonardo teve também de defender-se, e falou pelos cotovelos. As duas velhas acompanharam aos quatro seguidas das outras duas moças, que metiam também de vez em quando a sua colherada.

Seria inútil a tentativa de querermos repetir as palavras textuais de cada um dos faladores; isso seria coisa pouco mais ou menos semelhante a querer contar-se numa tempestade os pingos de chuva que caem." (01: 147).

Para completar este quadro que envolve as personagens, podemos transcrever um exemplo de narração do plano 1, onde o narrador, além da descrição de determinada personagem, procura completar o processo de ironização, através do confronto de vocábulos distanciados pela evolução linguística que os separa. É o confronto linguístico entre o plano 1 e o plano 3:

"Vidinha era uma rapariga que tinha tanto de bonita como de movediça e leve: um soprosinho, por brando que fosse, a fazia voar, outro de igual natureza a fazia revoar, e voava e revoava na direção de quantos sopros por ela passassem; isto quer dizer, em linguagem chã e despida dos trejeitos da retórica, que ela era uma formidável namoradeira, como hoje se diz, para não dizer lambeta, como se dizia naquele tempo. Portanto não foram de modo algum mal recebidas as primeiras linezas do Leonardo, que desta vez se tornou mais desembaraçado, quer porque já o negócio com Luizinha o tivesse desasnado, quer porque fosse a paixão mais forte, embora esta última hipótese vá de encontro à opinião dos ultra-românticos, que põem todos os bofes pela boca, pelo tal -- primeiro amor --: no exemplo que nos dá o Leonardo aprendam o quanto ele tem de duradouro." (01 :146).

Enfim, apesar das demarcações nítidas do discurso direto e a evidência da ironia na fala dos personagens, é tão forte a interferência do plano 3, na sua função de instaurar a ironia através do comentário, que parece que o mesmo conta mina toda a narrativa. Mikhail Bakhtin explica bem o que ocorre:

"O narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colori-lo com suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo. Esse tipo é característico da época do Renascimento (especialmente em francês), do fim do século XVIII



e de quase todo o século XIX." ( 49 :136 ).

### A Ironia Pressuposta nas Ações e Situações

Dos elementos que compõem a estrutura narrativa, no plano 1, as ações é que ganham uma força primordial por criarem um ritmo rápido e um movimento incessante aos acontecimentos:

*"Daí a composição do livro estar subordinada à lógica do acontecimento, que por sua vez obedece ao movimento mais amplo do panorama social. O que encontramos no fundo do romance é essa condição, de ordem sociológica. Manuel Antônio deseja contar de que maneira se vivia no Rio popular de D. João VI: as famílias mal organizadas, os vadios, as procissões, as festas, as danças, a polícia; o mecanismo de empenhos, influências, compadrios, punições, que determinavam uma certa forma de convivência e se manifestavam por certos tipos de comportamento. Como é artista, vê, não o fenômeno, mas a sua manifestação, o fato: vê as situações em que aquelas condições se exprimem e apresenta uma coleção de cenas e acontecimentos. O livro aparece, pois, como seqüência de situações, cuja precária unidade é garantida pela pessoa de Leonardo, verdadeiro pretexto, como nos romances picarescos. Essas situações, esses blocos de acontecimentos, se justapõem de certo modo e, salvo o tênue fio dos amores de Leonardo e Luízinha, não há entre eles precedência cronológica necessária."* (24: 218).

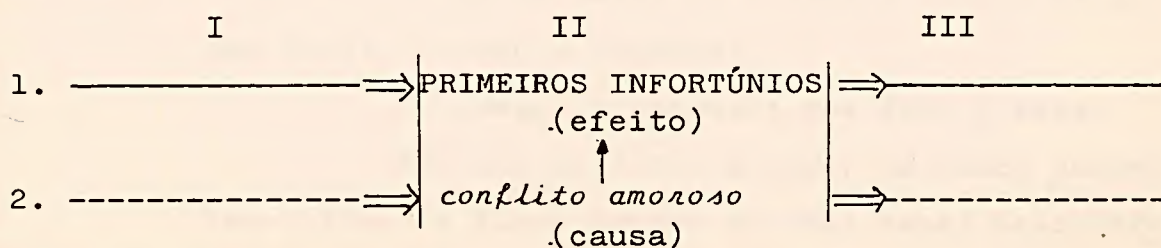
Analisaremos aqui as ações e situações irônicas dentro do nível discursivo: a maneira como são narradas é que engendra a ironia. A análise das ações, do ponto de vista estrutural e da lógica dos acontecimentos com vistas a uma possível compreensão do significado profundo do livro, será objeto de estudo posterior, no nível narrativo.

O mecanismo mais evidente e responsável pela comichidade do romance mostra-se difuso no tecido narrativo de cada capítulo: ações e situações burlescas, às vezes patéticas, onde a ironia petrifica impiedosamente as personagens flagradas em comportamentos ridículos.

Esgarçando-se a tessitura narrativa de cada capítulo, desfibram-se os fios irônicos das micro-sequências que se revelam como linhas de propulsão humorística. Tais fios são manipulados até constituírem em nódulos de pequenas sequências teatralizantes, cenas de uma grotesca comédia ou de uma "ópera bufa".

As estruturas anatômicas das micro-sequências são fáceis de serem reconstituídas dentro das macro-sequências que, grosso modo, são constituídas pelos próprios capítulos do livro, em duas perspectivas narrativas: de Leonardo Pataca e de seu filho, Leonardo. Se tomarmos, por exemplo, o capítulo II (primeiros infortúnios), que forma uma das unidades do quadro narrativo geral\*, fica fácil localizar aí o processo irônico de uma micro-sequência.

No quadro narrativo, o capítulo II apresenta-se na seguinte forma:



\* Conferir o quadro geral das sequências narrativas no capítulo dedicado ao nível narrativo.

Agora, dentro do capítulo II, ficando só com o "núcleo cômico", podemos desdobrá-lo através de uma operação dupla — desmontagem e montagem — que leva ao cerne de sua mecânica, portanto, ao modo como se processam os fios irônicos.

O trecho em estudo é o seguinte:

*"-- Vamos até lá, disse o compadre, e acabe-se tudo! Coitada!... ela ficou muito chorosa.*

*-- Vamos, disse o Leonardo!...*

*Chegando à porta de casa fez uma pequena parada como quem tinha tomado a resolução de não entrar; mas o que ele queria eram algumas súplicas do compadre, que pudessem ser ouvidas pela Maria; a fim de fazê-la acreditar que se ele voltava era arrastado, e não por sua vontade. O compadre percebeu isto, e satisfez o pensamento de Leonardo dizendo:*

*-- Entra, homem... basta de criançasadas... o passado passado.*

*Entraram. A sala estava vazia; o Leonardo sentou-se junto de uma mesa, descansou o rosto numa das mãos, conservando sempre o chapéu armado atravessado na cabeça, o que lhe dava um aspecto entre cômico e melancólico.*

*-- Comadre, disse em voz alta o agente da conciliação, tudo está acabado; venha cá ...*

*Ninguém respondeu.*

*-- Hã de estar aí a chorar metida em algum canto, tornou o compadre.*

*E começou a procurar por toda a casa.*

*Não era esta mui grande; em pouco percorreu-a toda, e ficou tomado do mais cruel desamento por não encontrar a Maria. Voltou portanto a*



sala entre consternado e espantado.

O Leonardo, supondo que ele tinha achado a Maria, e que sem dúvida a trazia pela mão contrita e humilhada, quis fazer-se de bom: ergueu-se, meteu as mãos nos bolsos, e pôs-se de costas para o lugar donde vinha o compadre.

-- Ô compadre, disse este aproximando-se...

-- Nada, atalhou o Leonardo sem voltar-se...o dito por não dito... mudei de resolução!

-- Olhe, homem...

-- Nada, nada... está tudo acabado...

O Leonardo, dizendo isto, ia dando sempre as costas ao compadre, quando se lhe queria pôr de frente.

-- Homem... escute... olhe que a comadre...

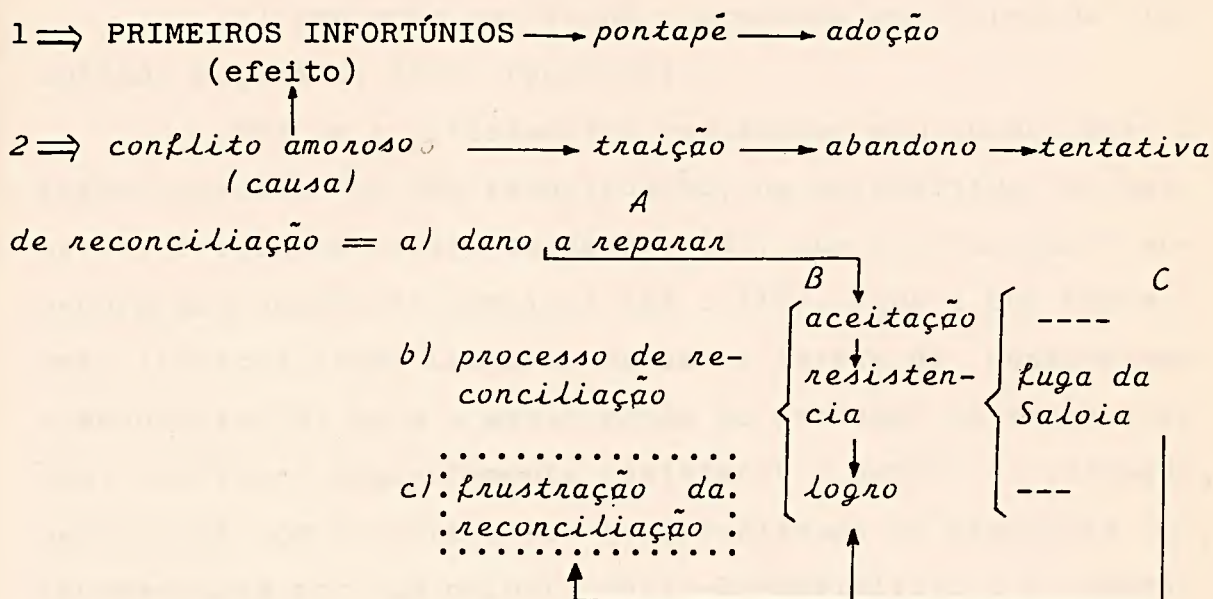
-- Não quero saber dela... está tudo acabado; e já disse...

-- Foi-se embora...homem... foi-se embora, gritou o compadre impacientado.

O Leonardo foi fulminado por estas palavras; voltou-se então todo trêmulo. Não vendo a Maria desatou a chorar." (01 : 13).

Desmontando a sequência em seus núcleos funcionais, temos:

## II



O núcleo funcional — "tentativa de reconciliação" — esclarece todo o percurso do fio irônico e mostra exemplarmente o sistema funcional da maioria das personagens onde a atuação dos atores, como em uma grande comédia, perpetua situações burlescas.

Dirigida a seqüência das ações na perspectiva de Leonardo, a pressuposição lógica leva-nos a crer que o resultado do processo (tentativa de reconciliação) acabe por se atualizar (reconciliação atingida). Mas, entre um ponto e outro, entre o início e o fim do processo, o narrador opta pelo desvio do caminho.

Seguindo a senda modelizada por Bremond (85 :110/135), reconstituímos o percurso. A seqüência da reparação do dano (A), que virtualmente pressupõe a reconciliação, na sua constituição triádica, implica em três fases obrigatórias:

a) uma função que abra a possibilidade do processo sob forma de conduta a conservar ou de acontecimento a prever; (dano a reparar).

b) uma função que realize esta virtualidade sob forma de conduta ou de acontecimento em ação; (processo de

reparação).

c) uma ação que fecha o processo sob forma de resultado esperado; (dano reparado).

Mas os acontecimentos não seguem seu curso até o termo previsto: há uma reduplicação, na perspectiva de Leonardo, originando outra sequência (B), que por "enclave" engendra uma sequência complexa (85 : 112). Aqui é que nasce o veio irônico: tendo Leonardo-Pataca a tarefa de desenvolver a sequência (B) para a atualização do processo de reconciliação, mostra-se aparentemente resistente e senhor da situação, sem contar com o imprevisto, a virtualidade da sequência (C), representada por sua mulher, Maria-da-Hortaliça. E o imprevisto vence: incluída a sequência C (fuga da sala), cria-se o grotesco da situação onde Leonardo é logrado (B) e frustrada a reconciliação (A).

A situação mostra claramente o gérmen da ironia: a personagem como vítima da manipulação do narrador-observador, porque não conta com o imprevisto no desfecho de seus atos:

*"(...) l'ironie situationnelle est la contradiction entre deux faits concomitants. Nous préférons, nous, la considérer comme une contradiction entre deux opinions, et cela nous permettrait de redéfinir les actantes de la communication ironique.*

*A<sub>1</sub> - La victime, qui ignore totalement que la situation dans laquelle elle se trouve est, pourrait être, ou pourrait être considérée comme, tout à fait différent de la façon dont elle la voit.*

*A<sub>2</sub> - L'observateur ironique, qui regarde ou juge (c'est-à-dire se représente à soi-même) la situation à la fois selon l'aspect qu'elle a pour la victime, et selon l'aspect qu'elle a pour*



*un point de vue tout à fait différent et supérieur."*  
( 86 :481).

O fragmento narrativo analisado acima desfibra os fios irônicos que enlaçam os núcleos "cômicos" constelados por todo o universo fabular. A projeção do irônico ao cômico aproveita o percurso estrutural que acabamos de demarcar na seqüência narrativa e é clareada pelas luzes teóricas de Aristóteles. O que analisamos como "seqüência complexa" aproxima-se do que Aristóteles denomina de ação "complexa", ou seja, "aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente". (47 :79/80).

Entendendo como peripécia, "a mutação dos sucessos, no contrário", e por reconhecimento, "a passagem do ignorar ao conhecer", verificamos que são esses dois elementos que estruturam o caminho da ironia nas ações. Conforme descrevemos, o resultado da seqüência narrativa foi o oposto ao esperado, ou pelo menos imprevisto; e o conhecimento deste sucesso, a revelação, constitui a essência do enredo irônico. É, pois, com o "reconhecimento" de Leonardo-Pataca da fuga da salaia que se estabelece o patético da situação porque confronta o comportamento antecedente e o conseqüente. Como tudo isso se dá no terreno da estrutura fabular e como "de todos os reconhecimentos, melhor são os que derivam da própria intriga" ( 47 :86/87), é do jogo estabelecido entre a "peripécia" e o "reconhecimento" que o narrador-observador constrói o jogo irônico das ações do plano 1.

A ironia impregnada nas ações leva conseqüentemente ao irônico das situações: episódios cômico-burlescos com que se opera a montagem do enredo. Situações vivas, engraçadas, surpreendentes, que ganham uma dimensão teatral, onde a concretude das ações desencontradas carnavaliza o espetáculo.

Cremos poder desprezar o detalhamento de outras se quências instauradoras de situações irônicas, pois já reve- lado o processo formal que as dinamiza, se pode generalizar este mecanismo dominante na multiplicidade das ocorrências.

Uma enumeração também seria exaustiva; o mais im portante é compreender que estas situações proliferam como "motivos" (45:169/204) narrativos; constituem o corolário da estrutura irônica: como núcleos que se encadeiam, juntam-se ao fio da trama para mostrar desde o relacionamento entre personagens, até as particularidades de cada um, satirizando assim as diversas classes e instituições que representam.

Do relacionamento entre os personagens pode-se evi denciar as passagens em que Leonardo filho contracena com a vizinha, com o Vidigal, com o Toma-largura. Para não dizer de seu pai, surpreendido nos mais escabrosos infortúnios amo rosos. Lembremos uma única passagem:

*"À hora aprazada lá se achou o Leonardo; encontrou na porta o nojento nigromante, que não consentiu que ele entrasse do modo em que se achava, e obrigou-o a pôr-se primeiro em hábitos de Adão no paraí so, cobriu-o depois com um manto imundo que trazia, e só então lhe franqueou entrada.*

*(...) Começando a cerimônia o Leonardo foi obrigado a ajoelhar-se em todos os ângulos da casa, e recitar as orações que já sabia e mais algumas que lhe foram ensinadas na ocasião, depois foi orar junto da fogueira. Neste momento saíram do quarto três novas figuras que vieram tomar parte na cerimônia, e começaram então, acompanhando-os o supremo sacerdote, uma dança sinistra em roda do Leonardo. De repente sentiram bater levemente na*

porta da parte de fora, e uma voz descansada di  
zer:

-- Abra a porta.

-- O Vidigal! disseram todos a um tempo,  
tomados do maior susto." ( 01: 20).

Enquanto representantes de toda uma classe, os per  
sonagens vêm-se surpreendidos em episódios hilariantes. As-  
sim acontece com os meirinhos e até com o chefe da corpora-  
ção policial, o Vidigal, atrapalhado em presença das senho-  
ras. A igreja não passa impune, desde o mestre de rezas con-  
tracenando com a madrinha, à maioria das atuações do clérigo,  
o mestre de cerimônias no seu relacionamento com a cigana e  
a disputa para proferir o sermão. Fixamos o ridículo da cena  
seguinte:

*"No mesmo instante viu aparecer o grana-  
deiro trazendo pelo braço o Rev. mestre de cerimô-  
nias em ceroulas curtas e largas, de meias pretas,  
sapatos de fivela e solidéu à cabeça.*

*Apesar dos apuros em que se achavam, to-  
dos desataram a rir: só ele e a cigana choravam de  
envergonhados.*

*Esta última pôs-se aos pés do Vidigal.,  
mas ele foi inflexível; e o Rev. foi conduzido com  
os outros para casa da guarda na Sé, sendo-lhe ape-  
nas permitido pôr-se em hábitos mais decentes." (01  
:69).*

Para finalizar o estudo discursivo do plano 1, de-  
vemos dizer que embora sejam de fácil demarcação os seus con  
tornos em relação aos outros planos do livro, há momentos em  
que eles se imbricam. Pode-se realçar, em alguns episódios, o



fio tênue que separa o plano 1 do 2. Isso ocorre sempre que algum personagem comporta-se ou age segundo a tradição, perpetuando credices, usos e costumes. Aí o personagem age a serviço do plano 2 enriquecendo-o com as informações implícitas em suas atitudes:

*"Leonardo Pataca, depois de tudo arranja do, quando viu que a única coisa que restava era esperar a natureza, como dizia a comadre, pôs-se em menores, quero dizer, despiu os calções e o colete, ficou em ceroulas e chinelas, amarrou à cabeça, segundo um antigo costume, um lenço encarnado, e pôs-se a passear na sala de um lado para outro, com uma cara de fazer dô: parecia que era ele e não Chiquinha quem se achava com dores de parto". (101 : 108).*

Antônio Cândido, com um exemplo, explica bem esta relação do plano 1 com o plano 2:

*"As aventuras do Mestre de Cerimônias, por exemplo, não interessam como sucesso pitoresco, nem revelação duma personalidade, mas como ilustração dos costumes clericais da época. No fundo, qualquer outro padre serviria, pois o que Manuel Antônio pesquisa é a norma, não a singularidade; os seus personagens-tipos são mais sociais do que psicológicos, definindo antes um modo de existir do que de ser. O que no Esaú e Jacó é essencial, (a saber, a duração interior, o conflito moral), é aqui acessório, para não dizer inexistente; o essencial daqui, em compensação é o acessório de lá: usos, cos*

*tumes, episódios." (24 : 218).*

Ainda, os limites entre o plano 1 e o plano 3, quando a ironia na postura ou ação do personagem é reforçada pelo comentário irônico do plano 3:

*"-- Fui ver um oratório... Não diz que eu hei de ser padre?..."*

*O padrinho olhou-o por muito tempo, e afinal, não podendo resistir ao ar de ingenuidade que ele mostrava, desatou a rir e levou-o para dentro já completamente apaziguado." (01 : 28).*



### 3. O NÍVEL NARRATIVO: uma estrutura triangular

#### 3.1. O Plano um- "O mundo narrado".

*"(...) É que a verdadeira ironia brota da visão compreensiva dum conflito perpétuo, da apreensão simultânea de aspectos adversos em actividade... É pelo sentimento, pela paixão, que se afirma ou nega. É pela razão que se nem nega nem afirma. É pela inteligência, a verdadeira, que se aceita sem afirmar nem negar. Assim a ironia é uma das manifestações mais completas da inteligência e da compreensão". (José Régio)*

O estudo do nível narrativo está circunscrito às dimensões do plano 1, que constitui o "enunciado", a fábula: "o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra". (45 : 173). Com ênfase às ações em detrimento dos outros elementos da narrativa, este nível vai privilegiar dois aspectos: a organização da sintaxe narrativa, com o objetivo de mostrar que o livro é portador de um enredo simples e de características românticas; e a semântica narrativa, onde deverá emergir a figura do Vidigal como ponto de partida para o desvendamento da estrutura irônica que organiza o enredo. Depois dele, os dois Leonardos, pai e filho, completam o mecanismo de difusão da ironia e, desta forma, evidenciaremos em todos os segmentos do romance a base irônica, que servirá inclusive como ponte para a ligação com o extratextual e o histórico.

Para percorrermos os caminhos acima apontados, utilizaremos como meio e apoio a veiculação teórica da crítica dialética de Antônio Cândido, pontos da análise estrutural da narrativa, da semântica estrutural e da semiótica, sem



procurar seguir um itinerário demarcado por estas guias teóricas, mas tão somente aproveitar-lhes a carona para empreender uma viagem livre, aportando pelos achados do livro.

Antônio Cândido contribuiu com dois dos mais importantes estudos sobre as *Memórias*: "Manuel Antônio de Almeida: O Romance em Moto Contínuo" e "Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de Um Sargento de Milícias)". No primeiro, situa com precisão a obra que se caracterizou sempre por uma localização imprecisa dentro dos parâmetros das escolas literárias: o seu ponderado realismo não se opõe à corrente romântica, trata-se de um "livro de costumes urbanos" (24 : 215).

No mesmo estudo fornece a chave da organização formal do romance, quando aborda o nível "da vida de relação, acessível à observação superficial e geralmente, em literatura, estudado por meio da ironia" (24 : 216). Faltou só levantar as formas de manifestação da ironia, o que nos propomos neste estudo; mas, através dela, viu bem o entroncamento deste com o romance picaresco. Um outro objetivo nosso, quando compararmos as *Memórias* com o *Lazarillo de Tormes* para demonstrar que o laço que os une amarra uma mesma organização estrutural: a figura da ironia.

Ainda, associando ao nome do estudo uma das características marcantes do herói da história — o moto contínuo — captou o veio profundo da narrativa que flui ininterruptamente, o movimento que impulsiona e ramifica as ações: "daí a composição do livro estar subordinada à lógica do acontecimento, que por sua vez obedece ao movimento mais amplo do panorama social". (24 : 218).

O crítico captou a "mise-en-scène" da composição ; acompanhou o ritmo e prefigurou a coreografia. Justamente, compreender as *Memórias* é recompor o bailado; anotar as figuras

e os passos da dança. O primeiro capítulo já determina os pares antitéticos em busca da conquista do palco. O espetáculo vai se constituir na alternância de posições conquistadas entre as seqüências desenvolvidas ora pelo pai, ora pelo filho. Em torno dos dois vai-se engrossando a dança, os bailarinos envolvem-se, falseiam o ritmo, recobram, as peripécias proliferam em desarmonias e configura-se o compasso irônico. Dirige o espetáculo o ponto vigilante Vidigal, recompondo a ordem e restabelecendo os passos em descompassos: "o movimento de sarabanda é, aliás, tão vivo, constitui de tal forma o nervo da composição, que as pessoas, nele, valem na medida em que se agitam; fora de cena, desaparecem".(24 : 219).

Quanto ao segundo estudo — "Dialética da Maladragem" — será aqui utilizado em espelho, quando em alguns momentos destacarmos aspectos da organização fabular do livro que estejam nele refletidos. O seu papel fundamental será evidenciado no item seguinte — na estrutura fundamental de significação — que tem como ponto de apoio o seu achado genial: "o jogo dialético da ordem e da desordem".

O encadeamento fabular do livro é simples. Os pontos de conflito têm sempre como ponto de remissão dois personagens unidos pelo prenome, pelo parentesco — pai e filho — mas desunidos pelo destino. Leonardo-Pataca e Leonardo determinam e comandam as duas seqüências principais e sucessivas da trama romanesca. As trilhas por onde cada um se apresenta envolvendo seus coadjuvantes e oponentes são alternadas; como em um palco giratório, a protagonização realiza-se no foco luminoso da passagem central. Por alguns momentos os antagonistas chocam-se, no mais das vezes movimentam-se sem envolvimento.

O primeiro capítulo, na festa do batizado, já indicia o antagonismo entre o pai e o filho:



*"A modinha (...) foi executada com atenção e aplaudida com entusiasmo; somente quem não pareceu dar-lhe todo o apreço foi o pequeno, que obsequiou o pai como obsequiara o padrinho, marcando-lhe o compasso a guinchos e esperneios".(01 :8).*

O major Vidigal paira sobre o destino dos dois; diretor de cena, manipula os cordames dos dois principais marionetes, afrouxando, segurando e por vezes perdendo o controle dos fios das extensões de suas ações. Completa-se a relação triangular que comanda o espetáculo.

Se realizarmos uma operação redutora da infra-estrutura fabular, tal procedimento levar-nos-á a uma compreensão geral da narrativa e pode ser tomado como o primeiro passo para se chegar ao aspecto construtivo da narratividade. O procedimento permitirá ainda orientar a análise desde o monótipo da fábula, na sua ossatura horizontal, diagramatizar suas relações verticais e chegar aos aspectos particulares explicitativos de sua construção.

Em um primeiro momento, para que não se incorra em um detalhamento excessivo, a diagramatização da fábula pode ser reduzida à conservação dos nomes dos capítulos, estendidos em duas macro-sequências sucessivas, referentes às ações do pai e às do filho. Somente nos capítulos em que há uma correspondência direta entre as ações dos dois, realizamos o desmembramento das duas sequências, que aí passam a ser paralelas, para que se verifique — em corpo tipográfico minúsculo — que as ações do pai enquanto "causa" implicam em um "efeito" direto sobre as do filho.

Os liames transversais que unem as duas sequências em paralelismo não são numerosos, ao contrário, o que predomina é a extensão linear e isolada, ou seja, a sucessividade



de cada seqüência. As mesmas são ponteadas, vez por outra, pela introdução de outros personagens que, no caso, emprestam seus nomes aos capítulos.

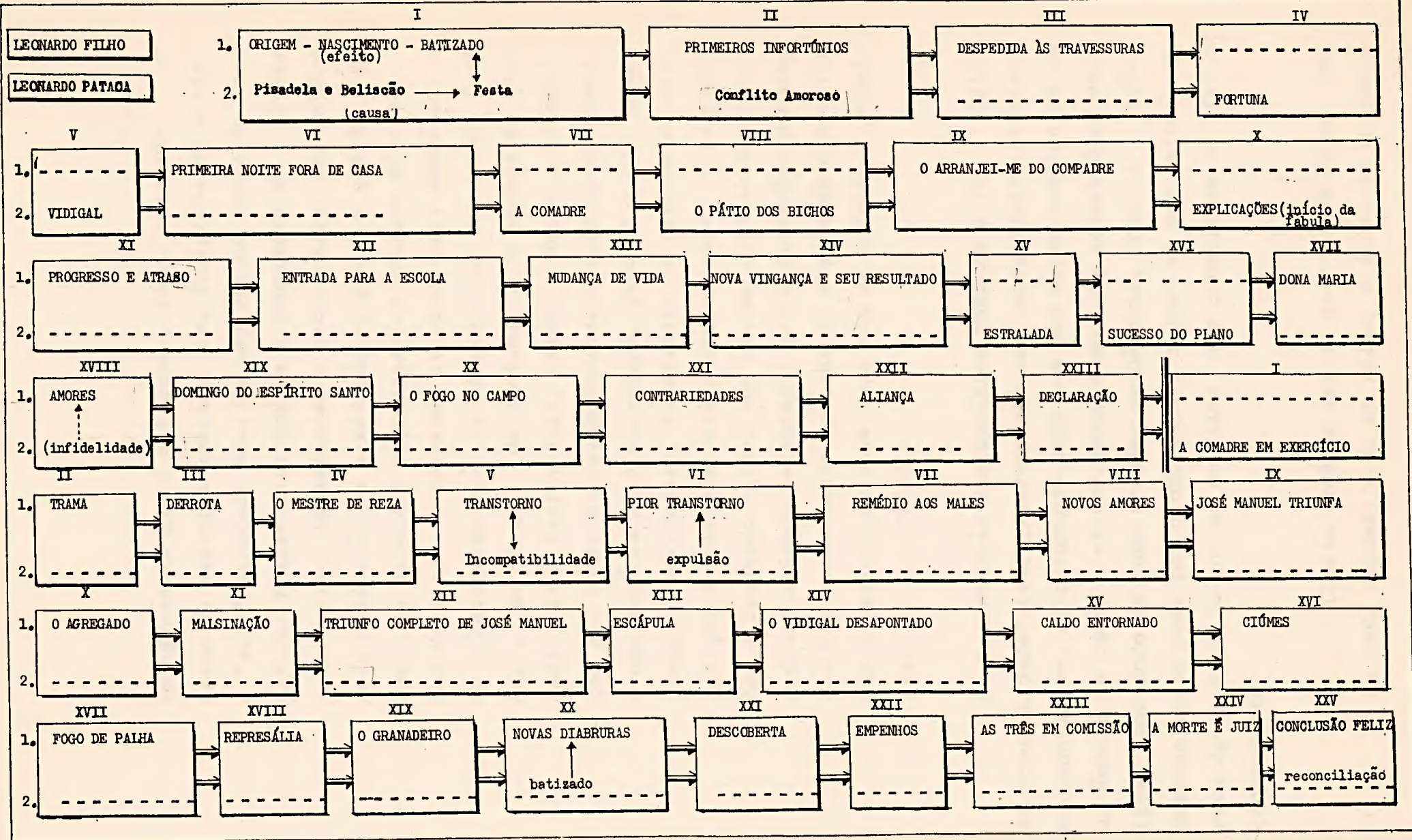
Notamos ainda, nesta linha sucessiva, que a partir do capítulo XI toma corpo a participação do filho como mola mestra da evolução narrativa, o que lhe rende a condição definitiva de protagonista. Embora tal fato já esteja evidenciado nos títulos dos capítulos iniciais e na explicitação do narrador:

*"(...) E esse nascimento é certamente de tudo o que temos dito o que mais nos interessa, porque o menino de que falamos é o herói desta história".*  
(01 : 7).

O percurso da sucessividade dos capítulos em substituição ao desmembramento das funções narrativas é ilustrado no quadro da página seguinte que, embora simples e não exaustivo, oferece condições para algumas conclusões:

1. Os títulos dos capítulos, extremamente elucidativos, antecipam os acontecimentos e prefiguram a linearidade da sintaxe narrativa; formam a vértebra, o diagrama de funções em uma instância aproximável à pesquisa propriamente das "Fábulas de Magia". Antônio Cândido, mais uma vez, atesta esta conclusão:

*"Esta costela originariamente folclórica talvez explique certas manifestações de cunho arquetípico — inclusive o começo pela frase padrão dos contos da carochinha: "Era no tempo do Rei" . Ao mesmo universo pertenceria a constelação de fadas boas (Padrinho e Madrinha) e a espécie de fa*





da agourenta que é a Vizinha, todos cercando o berço do menino e servindo aos desígnios da sorte, a "sina" invocada mais de uma vez no curso da narrativa. Pertenceria também o anonimato de vários personagens, importantes e secundários, designados pela profissão ou a posição no grupo, o que de um lado os dissolve em categorias sociais típicas, mas de outro os aproxima de paradigmas lendários e da indeterminação da fábula, onde há sempre 'um Rei', 'um homem', 'um lenhador', 'a mulher do soldado', etc. Pertenceria, ainda, o Major Vidigal, que por baixo da farda historicamente documentada é uma espécie de bicho-papão, devorador da gente alegre. Pertenceria, finalmente, a curiosa duplicação que estabelece dois protagonistas, Leonardo Pai e Leonardo Filho, não apenas contrastando com a forte unidade estrutural dos anti-heróis picarescos (ao mesmo tempo nascedouro e alvo da narrativa), mas revelando mais um laço com os modelos populares." (05 : 71/72).

2. A ordenação sintagmática obedece à lei lógica da "causalidade" (84:21/65): existe uma causalidade interna — horizontal —, estruturando cada uma das macro-sequências em um êmbolo de causa e efeito, assim como uma causalidade vertical pontuando as duas grandes sequências, onde as ações desenvolvidas pelo pai constituem a "causa" em uma relação direta de implicação com as do filho, que constituem o "efeito" conseqüente:

"(...) Convém lembrar que se pela sorte de um pai se pode augurar a de um filho, o Leonardo em matê



*ria de amor não prometia de certo grande fortuna".*  
(01 : 93).

3. O desmembramento desta filiação desvincula Leonardo — que só depois de um longo desenvolvimento da narrativa assegura a primazia de protagonista — da associação "pícaresca". A "malandragem" é uma sua qualidade inerente, essencial, não um atributo adquirido com a brutalidade da vida:

*"(...) Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias." (05 : 69).*

A causalidade vertical, a motivação proveniente das ações paternas, circunstancializadas como protótipo, confere-lhe por herança um mesmo destino, uma certa "sina", que o personifica em um "títere", uma vocação de fantoche que longe de aprender com as experiências da vida, recebe da vida o reflexo do desarranjo dos movimentos do pai.

4. Observando o efeito visual do gráfico, podemos situar a relação pai e filho na narrativa a partir de duas perspectivas: de conflito e de união. Ambas situam-se em um eixo vertical: os conflitos surgem nas atuações em conjunto, reveladoras da incompatibilidade entre os dois, desde os "guinchos" e "esperneios" até ao pontapé e a segunda expulsão, quando eles tentam habitar o mesmo teto; a união visualiza-se nas linhas pontilhadas onde eles não atuam conjuntamente, mas há uma ligação virtual traduzida em "sina" ou "agouro" que o Leonardo carrega por herança:

*"O leitor não se deve admirar disto, pois não temos cessado de repetir-lhe que o Leonardo herdara de seu pai aquela grande cópia de fluido amoroso que era a sua principal característica. Com esta herança parece porém que tinha ele tido também uma outra, e era a de lhe sobrevir sempre uma contrariedade em casos semelhantes." (01 : 137).*

A relação vertical é que sustenta o paralelismo das duas seqüências: por aquilo que é atualizado (conflito) e por aquilo que é virtualizado (união). Tomadas isoladamente, cada uma delas vai configurar uma face da moeda: o pai, a ingenuidade; o filho, a esperteza. Unindo as duas faces tem-se a totalidade do modelo, cunhado nos arquétipos da narrativa popular:

*"Com efeito, pai e filho materializam as duas faces do trickster: a tolice, que afinal se revela salvadora, e a esperteza, que muitas vezes redonda em desastre, ao menos provisório. Sob este aspecto, o meirinho meio bobo que acaba com a vida em ordem, e seu filho esperto que por pouco se enrosca, seriam uma espécie de projeção invertida, no palco das aventuras, da família didática de Bertoldo, que Giulio Cesare Della Croce e seguidores popularizaram a partir da Itália desde o século 16, inspirados em remotas fontes orientais." (05 : 72).*

Antônio Cândido estabeleceu a ligação intertextual; mais adiante relacionaremos esta projeção de complementariedade entre os dois personagens a um componente extratextual: o sistema de apadrinhamento e compadrio que atinge os pólos

invertidos, do simplório ao esperto, como mecanismo de favores e benefícios, enraizados desde longe nas regras de ascensão em nossa sociedade.

5. A ágil movimentação das situações que impregnam no romance um desenvolvimento em "moto contínuo" é identificada na causalidade das seqüências horizontais, principalmente na dominante, a do Leonardo, onde o próprio personagem re veste-se desta imagem:

*"Achava ele um prazer suavíssimo em desobedecer a tudo quanto se lhe ordenava; se se queria que estivesse sério, desatava a rir como um perdido com o maior gosto do mundo; se se queria que estivesse quieto, parece que uma mola oculta o impelia e fazia com que desse uma idéia pouco mais ou menos aproximada do motu contínuo." (01: 55).*

6. A análise do princípio de causalidade nas duas seqüências, sob o ângulo horizontal, revela ainda a composição de um tipo de "narrativa de estrutura simples", culminando com um "final feliz", bem a caráter do código literário romântico. Se na aparência o tom irônico, a performance estilística, o traço popularesco desviam a narrativa "dos trejeitos da retórica", a sua estrutura fabular confirma e tipifica o modelo romântico.

Aqui, devemos ressaltar também que o último título de capítulo a figurar na seqüência dois, de Leonardo-Pataca, é o primeiro da segunda parte do livro — A COMADRE EM EXERCÍCIO —, onde praticamente extingue-se o percurso do personagem, à maneira romântica, "em laços amorosos com a filha da comadre". Daí em diante o personagem figura em mais três capítulos reiterando a incompatibilidade com o filho; só re



parece nas últimas linhas do livro que anunciam a sua reconciliação e depois a morte. Por outro lado a sequência dedicada ao Leonardo estende-se pelos demais capítulos da segunda parte e vai ter o seu ponto final no último capítulo, que tem o título sugestivo de "CONCLUSÃO FELIZ".

7. Os entroncamentos verticais das duas seqüências são pouco numerosos; em um total de 48 capítulos do livro, eles ocorrem em 7: I, II, XVIII, na 1ª parte; V, VI, XX e XXV, na 2ª parte. O quadro geral das seqüências visualiza bem esta situação que reforça as palavras iniciais deste capítulo onde afirmamos que pai e filho contracenam em poucos momentos; o que prevalece é a idéia de um palco giratório onde os dois personagens sucedem-se no primeiro plano das ações, com predomínio de capítulos para o filho (40), que cede a ribalta ao pai em 9 (IV, V, VII, X, XV, XVI e I da 2ª parte). Daí as duas macro-seqüências caracterizarem-se como "complexas" porque combinam entre si "seqüências elementares"; ainda, no dizer de Bremmond, apresentam um "encadeamento sucessivo". (85 : 112).

8. Nos sete capítulos onde há a relação vertical entre as duas macro-seqüências, fica evidente que os títulos que nomeiam os capítulos estão relacionados com a seqüência de ações do Leonardo. Na seqüência do Leonardo-Pataca, nestes capítulos, aparecem as causas que têm como efeito as ações do filho. Por este motivo as flechas estão voltadas, no gráfico, em sentido vertical, apontando para cima — macro-seqüência do Leonardo — porque as mesmas denotam um aspecto unilateral do conflito, onde as ações do pai implicam em conseqüências para o filho. Isto ocorre em quatro dos sete capítulos da relação vertical- I, II, 1ª parte; VI, XX, 2ª parte. Em outros dois: V, XXV, da 2ª parte e em um momento do 1º capítulo do livro, as flechas apontam suas setas para ambos os

lados, mostrando que aí o relacionamento atinge o ápice do conflito, pois as ações de um recaem como efeito sobre as do outro e vice-versa. No capítulo XVIII, 1ª parte, a seta está pontilhada porque, quando Leonardo é despertado para o amor, há a referência de nova infidelidade para o pai, índice de agouro ou sina que o filho terá como herança.

9. Dos quatro capítulos em que as setas estão voltadas para cima (I, II; VI, XX), nos três primeiros, as duas macro-sequências instauram um paralelismo para polarizar o conflito e configurar uma relação de "emparelhamento" (85 : 113), geratriz do antagonismo entre pai e filho; no último dá-se a entrada de uma micro-sequência por "enclave" (85 : 112), quando entra em cena outro ponto do conflito, o major Vidigal:

Malfeito cometido = Feito a retribuir  
(representação sa (desempenhar na casa  
tírica do Vidigal) do pai uma missão  
para o major)

Processo retribuidor

Feito retribuído

Dano a infligir  
(Leonardo trama um plano  
com Teotônio)

Processo agressivo  
(Leonardo mente e Teotônio  
disfarça-se em aleijado)

Dano infligido  
(Vidigal é enganado)

Como vimos em uma outra sequência por enclave, dentro do nível discursivo, para ilustrar o processo irônico nas ações dos personagens, o mecanismo reitera-se, agora, em um dos poucos momentos em que as duas macro-sequências estão emparelhadas. Desta forma fica evidenciado que o processo por enclave tem a função de gerar a ironia nas situações confli-



tivas, pois o seu mecanismo pressupõe sempre, na perspectiva de um determinado personagem, uma expectativa de comportamento de um outro e este acaba por frustrá-lo com um imprevisto.

Este item mostra a base do conflito entre pai e filho. Quando a relação desamarra o paralelismo e, por enclave, atinge o Vidigal, chega-se ao ápice do triângulo das tensões e a ironia irrompe nas ações. Por outro lado, quando a linha do conflito volta a retesar, incluindo aí os dois capítulos onde as setas apontam ao mesmo tempo para as duas macro-sequências (I; V), há a surpresa do último capítulo: a linha do conflito, que costura todo o emparelhamento antagônico, atá no final o nó da reconciliação. É o fecho da relação que amarra a tensão no firme laço da ironia: um acabamento ao estilo da arte e engenho românticos.

10. Uma última conclusão a respeito do quadro ilustrativo das duas macro-sequências: fábula e trama não coincidem. Embora, acompanhando os títulos dos capítulos pertencentes à sequência do Leonardo, tenha-se uma ordenação cronológica dos fatos — ORIGEM-NASCIMENTO-BATIZADO à CONCLUSÃO FELIZ — há uma digressão temporal — EXPLICAÇÕES, capítulo X —, cronologicamente anterior à pisadela e ao beliscão, ponto de origem do herói da história. Tal digressão tem a função de remexer no passado fatos que justifiquem o intervencionismo em favor de certos personagens, denunciando uma raiz longínqua e profunda do protecionismo como relação de ajuste social.

O quadro geral das macro-sequências procurou explicar de um modo geral a organização da trama romanesca. Como o nosso objetivo primeiro é o estudo da ironia e, nesta parte do trabalho, o desdobramento da sintaxe e da semântica narrativa, neste momento devemos desarticular o triângulo e



analisar separadamente cada uma das seqüências que tem como ponto de remissão os vértices: Leonardo-Pataca, Leonardo e o major Vidigal. Queremos desvelar o mecanismo da ironia que subjaz em cada uma dessas linhas.



### 3.1.1. A Estrutura de Significação

No reino do major Vidigal: "ordem" vs "desordem"

*"O dualismo, a antítese é o princípio motor, o princípio passional, dialético e espiritual." (Thomas Mann)*

Para a análise semiótica, o discurso é visto como uma superposição de níveis de profundidades diferentes. A apreensão do discurso dá-se em diferentes instâncias de abstração e, em decorrência disso, determinam-se etapas entre a imanência e a aparência e elaboram-se descrições autônomas de cada um dos patamares de profundidade estabelecidos no percurso gerativo do sentido de um discurso, ou percurso do conteúdo.

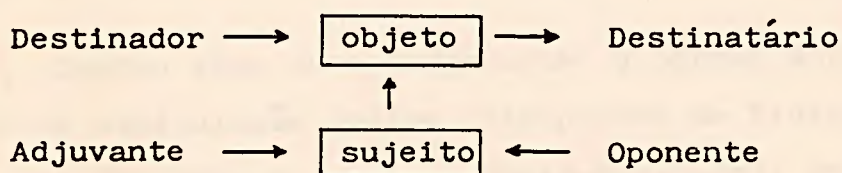
Para a explicação do percurso gerativo — que vai do mais simples ao mais complexo e do mais abstrato ao mais concreto — o nível semiótico comporta três etapas: a das "estruturas fundamentais", instância mais profunda em que são determinadas as estruturas elementares do discurso; a das "estruturas narrativas", nível sintático-semântico intermediário; a das "estruturas discursivas", mais próximas da manifestação textual. Tais etapas constituem lugares diferentes de articulação de sentido, que pedem a construção, no interior da gramática semiótica, de três gramáticas — "fundamental", "narrativa" e "discursiva" —, cada qual com dois componentes, ou seja, uma sintaxe e uma semântica\*.

Até aqui, tendo em vista a especificidade do trabalho — a ironia — desenvolvemos um percurso inverso: partimos do nível discursivo, onde analisamos os três planos de

\* Conferir: (51: 28/33).

narração; agora, no estudo narrativo, devido à extensão do texto a ser examinado e tendo por finalidade a concisão, iremos situar o estudo do personagem Vidigal no nível fundamental e dos dois Leonardos, pai e filho, nos parâmetros da sintaxe e da semântica narrativa. Uma ou outra análise pode extrapolar o nível em que foi situada. O critério adotado fundamenta-se no fato de que os percursos narrativos do pai e do filho formam a base da organização fabular e o ápice do triângulo, a figura do major Vidigal, aponta para o nível profundo de significação do romance, já demarcado por Antônio Cândido: a "dialética da ordem e da desordem". (05 :77).

Para a caracterização do personagem Vidigal empreenderemos uma análise funcional que se reporta em Greimas na sua "estrutura atucional"\*. Apoiado na estrutura sintática das línguas e conforme a terminologia e as funções linguísticas exercidas na frase, Greimas estabeleceu categorias de atuação dos personagens. Deste modo é possível isolar atuentes ou actantes com funcionalidade que os aproximam do sujeito ou do objeto, relacionados por um conjunto de variáveis complementares: o destinador vs o destinatário, o adjuvante vs o oponente. Esta estrutura, que estabelece as relações recíprocas entre os personagens atuantes em uma determinada sequência narrativa, objetiva, também, caracterizar o sentido, isto é, a imagem desta atuação. O resultado é a obtenção de uma estrutura operacional de grande simplicidade e assim formalizada:

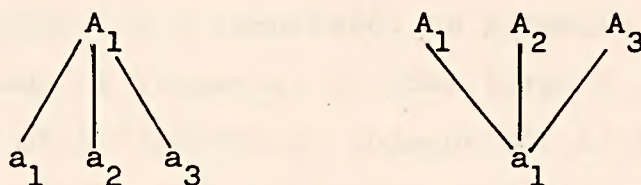


O modelo é uma reinterpretação linguística das

\* Conferir: Semântica Estrutural. (66 : 225/250) e Sobre o Sentido (64 : 235/254).



dramatis personae onde se estabelece uma distinção entre os atuantes que decorrem de uma sintaxe narrativa e os atores reconhecíveis nos discursos particulares em que se encontram manifestados\*. A relação entre ator e atuante é dupla:



Porque se um atuante  $(A_1)$  pode ser manifestado no discurso por vários atores  $(a_1, a_2, a_3)$ , o inverso é igualmente possível. Um só ator  $(a_1)$  pode ser o sincretismo de vários atuantes  $(A_1, A_2, A_3)$ .

Adotamos este modelo para demonstrar que o sincretismo funcional é bastante freqüente na narrativa em estudo, quando reportamos às seqüências de atuação do major Vidigal. O ator desempenha vários papéis actanciais, o que desfaz uma primeira impressão do estigmatizado "oponente" das incursões pela "desordem" dos demais personagens.

Quando atua como "oponente", há a modalização do /dever-fazer/ e suas atuações têm sucesso. Embora a leitura do seu percurso vai demonstrar que tais atuações revelam a sua competência e performance ao nível do "parecer", pois atua sobre sujeitos "ingênuos" do tipo do Leonardo-Pataca e do toma-largura. Quando se opõe a um sujeito "astuto" (Leonardo, Teotônio) e modalizado pelo /querer-fazer/, há a instauração da ironia porque o nível do "ser" revela o seu fracasso.

Quando atua como "adjuvante" é porque sofreu um processo de manipulação (pelos dois primos de Vidinha e, no final, pela comadre, D. Maria e Maria-Regalada). Em três mo-

---

\* Conferir (89: 179/195).

mentos é o "destinador" das seqüências, levando o Leonardo a efetuar a prisão do toma-largura, a avisar o momento propício para a invasão na cerimônia do "Papai lêlê, seculorum" e, ainda, destinando o Leonardo a vigiar o malandro Teotônio. Nas três situações ele é ironizado: na primeira, dá a Leonardo a oportunidade de vingar-se do toma-largura, nas outras duas é vencido pela "esperteza" do Leonardo. Estas três situações de "destinador" estão colocadas, adiante, no esquema de seu percurso, entre parênteses, porque elas acabam se desdobrando em outras duas seqüências onde o mesmo vai desempenhar o papel de "sujeito" e de "objeto" em cada uma delas.

Ao atuar como "sujeito", vai ser vítima da ironia porque, neste caso, há sempre uma outra seqüência paralela onde ele se torna "objeto" ridicularizado. Conseqüentemente, quando atua como "sujeito" passa a ser o "destinatário" da ironia da seqüência. Exceção à última seqüência, onde ele é o "sujeito" que fica em conjunção com o "objeto"; mas há a presença da ironia porque ele se revela do lado da "desordem".

As demais implicações de suas atuações, os respectivos papéis que desempenha, os momentos em que a ironia se instaura e as conclusões do seu percurso narrativo, serão demonstradas através do esquema que visualiza as principais seqüências de que o mesmo participa.

O percurso sígnico do Vidigal: índice / ícone / símbolo.

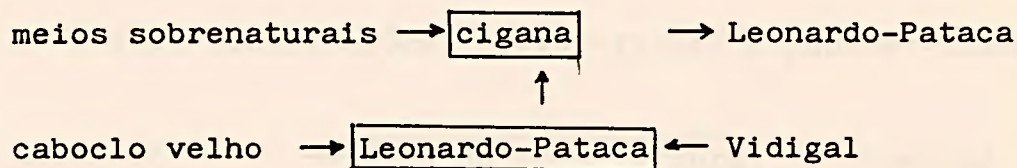
1ª parte do livro: ponto de referência: seqüências narrativas de Leonardo-Pataca

PRÓLOGO = ÍNDICE

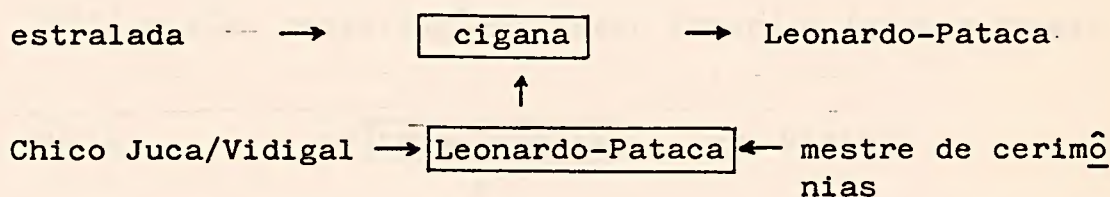
capítulo I: investimento de valores: sancionador

## DESENVOLVIMENTO : DE ÍNDICE A ÍCONE

IV e V: modalização do /"dever-fazer"/ — competência e performance

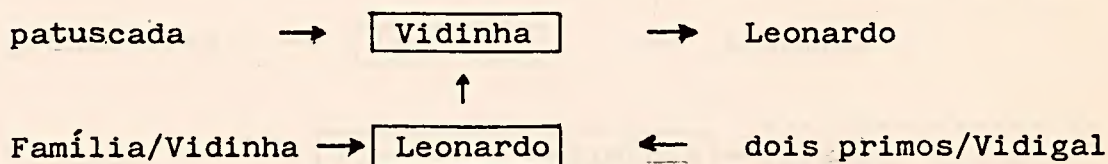


XV: modalização /dever-fazer/ — índice de "ser" manipulado (competência)

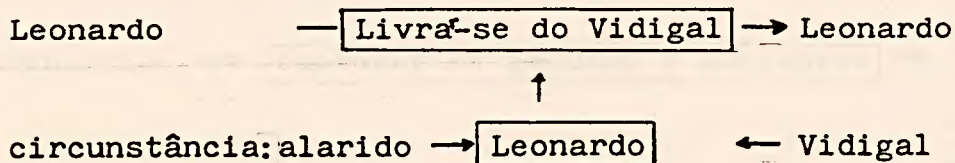


2ª parte do livro: ponto de referência: seqüências de Leonardo e do Vidigal

XI: objeto de manipulação: compromete a competência

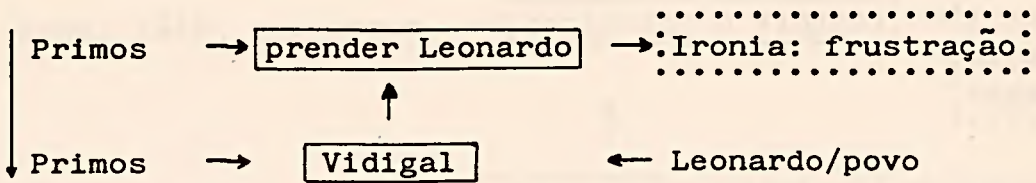


XIII: objeto de desafio: compromete a performance

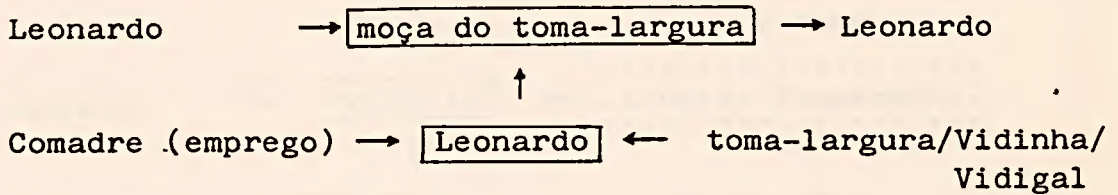


XIV compromete a competência e a performance: Ironia — de sujeito sancionador a objeto sancionado.

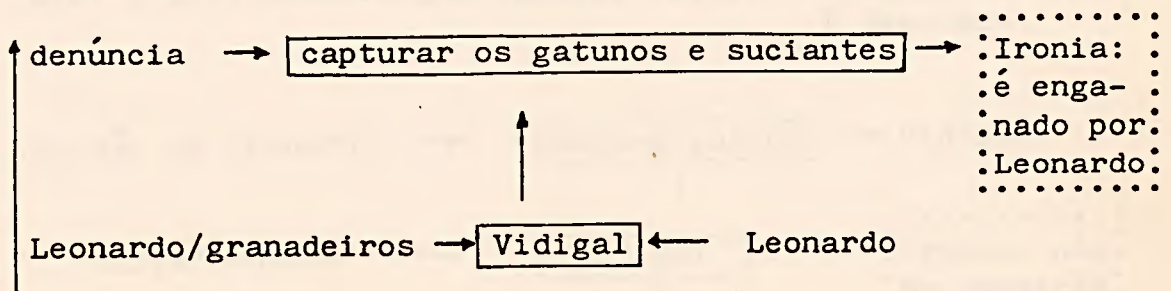
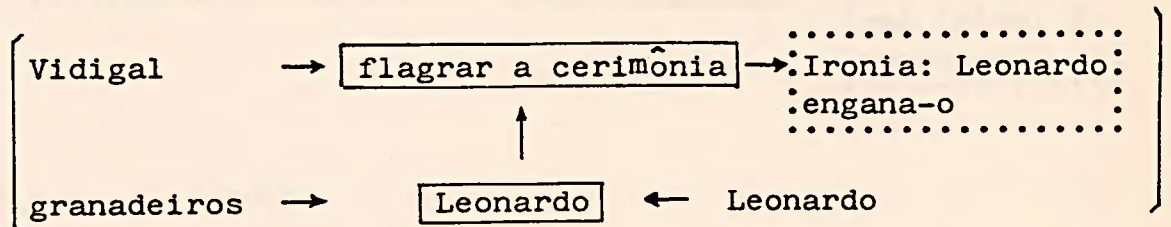
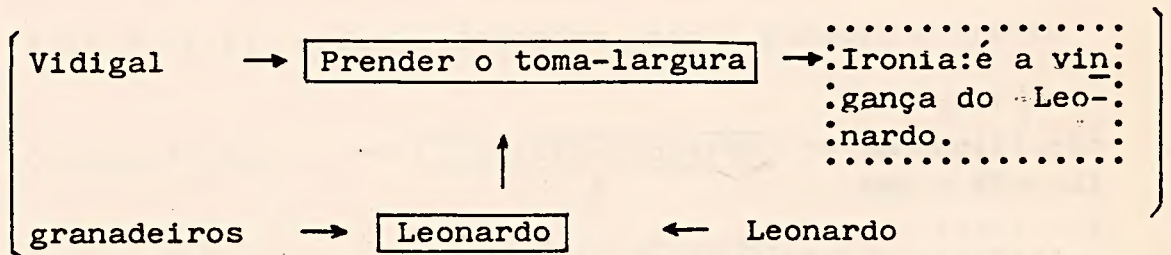
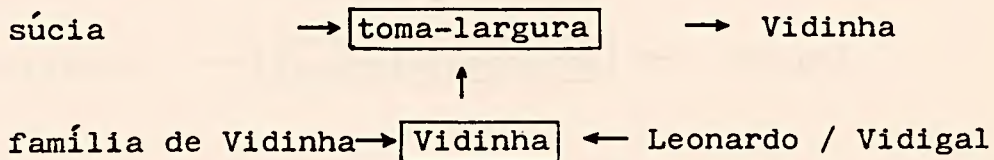


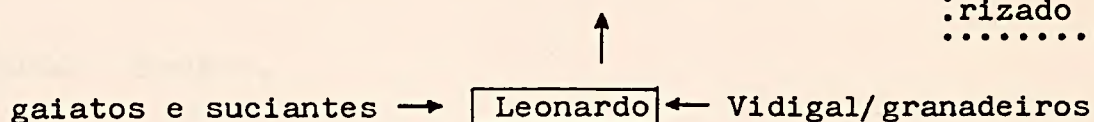
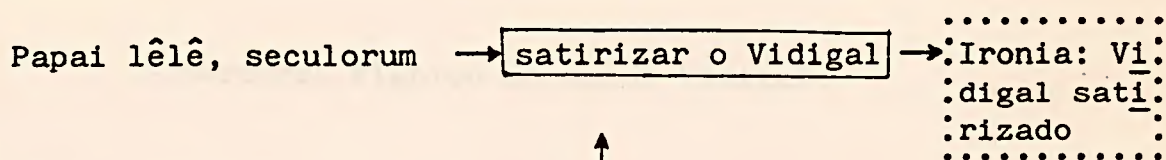


XV e XVI: modalizações: /dever-fazer/ e /querer-fazer/

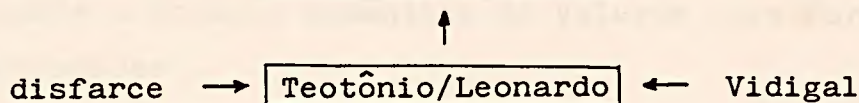
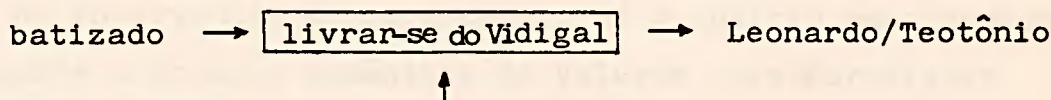
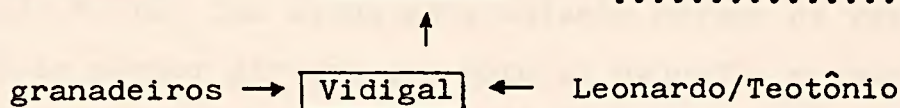
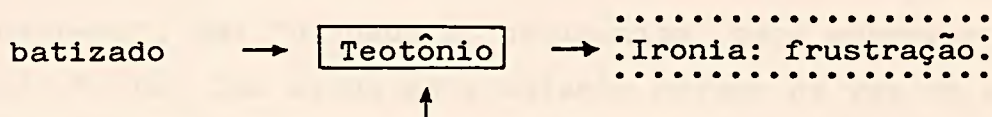


XVIII e XIX: modalizações: /dever-fazer/ e /querer-fazer/



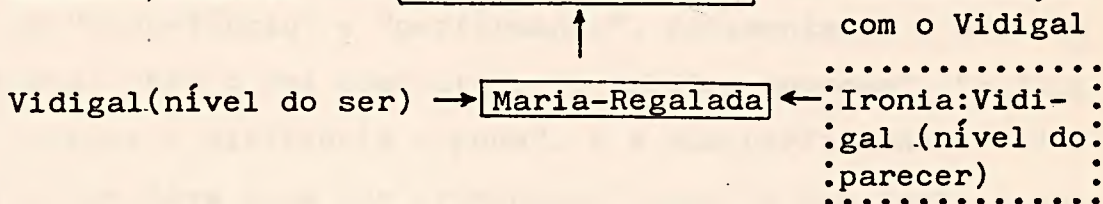
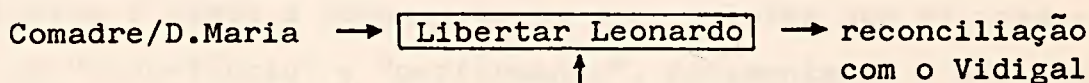


XX e XXI:modalização: /querer-fazer/ : de sujeito sancio  
nador a objeto san  
cionado



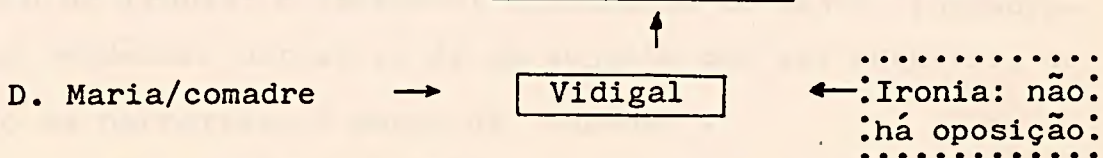
CLÍMAX: O ÍCONE

XXII e XXIII: ordem / desordem, ser / parecer = Ironia



## EPÍLOGO: O SÍMBOLO

XXIV e XXV: Modalização /querer-fazer/ - Ironia: da ordem  
à desordem



### O percurso sógnico do major Vidigal:

PRÓLOGO = índice.

A referência ao major Vidigal no primeiro capítulo, na festa de batizado do Leonardo, tem como função caracterizá-lo como o guardião da "ordem". Foi só a brincadeira "esquentar-se", dar "o adeus às cerimônias" para sobrevir a ameaça: "e não foi ainda mais adiante porque de vez em quando viam-se passar através das rótulas da porta e janelas umas certas figuras que denunciavam que o Vidigal andava perto". Não há intervenção do personagem, só o indício ameaçador; cor responde à dotação semântica de valores para formalizar o "sancionador".

DESENVOLVIMENTO = de índice a ícone.

Nos capítulos IV e V o personagem deixa a condição de índice e passa a demonstrar os seus valores que se traduzem em "competência" e "perfórmance". Apresenta-se a sua competência: "era o rei absoluto", "o árbitro supremo", "o juiz que julgava e distribuía a pena". E a sua perfórmance: "o guarda que dava caça aos criminosos" onde "a sua justiça era infalível": castigo, punição e prisão na casa da guarda.

A seqüência narrativa de Leonardo-Pataca (sujeito), que tem como objeto conquistar os amores da cigana, comprova o "ser" e o "fazer" do Vidigal (sancionador) modalizados em um "dever-fazer" a sanção. Deve-se observar aqui um primeiro gérmen de ironia: o impecável desempenho do major [instaura-se na seqüência narrativa de um sujeito que vai adquirir, ao longo da narrativa, a marca de "ingênuo".

Em uma outra seqüência do mesmo Leonardo-Pataca



(cap. XV), embora se mantenha a performance do Vidigal (sanciona o sarilho, a cigana, o mestre de cerimônias) indiretamente ele auxilia o Leonardo, ridicularizando o seu rival. É um dado novo de informação na sua "competência", a mudança de papel actancial, na perspectiva do sujeito Leonardo-Patata, embora não se comprometa com a tentativa de manipulação do mesmo: "não precisava a sua advertência, pois já sabia que havia hoje por lá anos, e tinha tenção de aparecer."

Na segunda parte do livro intensificam-se as suas atuações. Agora, na perspectiva do Leonardo-filho (cap. XI), que tem como objeto de seus amores a Vidinha, cumpre-se mais uma vez a sua performance: prende o Leonardo. Mas, na perspectiva dos dois primos de Vidinha, comprova-se o dado anteriormente levantado a respeito de sua competência, que dá margem à manipulação: a prisão de Leonardo fora fruto de uma conspiração que o título do capítulo comprova (malsinação) e o fato do major prender o Leonardo e não conhecê-lo.

Em uma seqüência de fatos complementares a estes (cap. XII) é que há a grande mudança actancial no papel do major Vidigal. Passa a ser objeto do sujeito Leonardo que pretende livrar-se de suas garras, portanto, um desafio. A pretensão transforma-se em sucesso e deflagra a vulnerabilidade da performance do Vidigal: "nunca um só garoto, a quem uma vez tivesse posto a mão, lhe havia podido escapar".

O capítulo seguinte (XIV) é a conseqüência dos dois capítulos anteriores. Comprova-se o fato do Vidigal deixar-se manipular e evidencia-se o seu "não-saber" a respeito da "esperteza" do Leonardo:

*" -- Se aqueles rapazes da Conceição, dizia consigo o Vidigal, que me foram levar a nota do tal malandro, me tivessem avisado que ele era*

*desta laia, eu não teria passado por esta imensa vergonha". (01 : 162).*

A sua performance desastrosa compromete de vez a sua competência:

*"-- Ora, dizia ele consigo, gastar meu tempo nesta vida, gastar os meus miolos a pensar nos meios de dar caça a quanto vagabundo gira por esta cidade, conseguir, à custa de muitos dias de fadiga, de muitas noites passadas sem pregar olho, de muita carneira, de muito trabalho, fazer-me temido, respeitado por aqueles que a ninguém temem e respeitam, os vadios e peraltas; e agora no fim de contas vir um melquetrefezinho pôr-me sal na moleira, envergonhar-me diante destes soldados e de toda esta gente! Agora, não há garoto por aí que, sabendo disto, não se esteja a rir de mim, e não conte já com a possibilidade de me pregar um segundo mono como este! ..." (01 : 161).*

De "sujeito" de respeito passa a "objeto" de sarcasmo, uma segunda manifestação da ironia: de sujeito ridicularizador para objeto ridicularizado, de sancionador a sancionado:

*"-- Então, Sr. major, dizia-lhe um dos da turba, desta vez*

*Passarinho foi-se embora  
Deixou-me as penas na mão.*

-- Sr. major, dizia outro, procure nos bolsos.

-- Dentro da barretina, emendava outro.

-- Atrás da porta, replicava aquele.

E um coro de risadas acompanhava cada um destes conselhos.

-- Lá está o bicho dentro da cadeirinha! gritou um repentinamente.

O Vidigal, como que instintivamente, correu à cadeirinha e abriu-lhe as cortinas.

Nessa ocasião as risadas foram homéricas: o major compreendeu então que fora o meio por que lhe escapara o Leonardo, e soltou um — ah! — prolongadíssimo. Enfim retirou-se acabrunhado, e rumiando projetos para sua reabilitação." (01 : 162).

Montando-se a articulação destes três capítulos forma-se um programa narrativo\* do Vidigal, interessante porque, se até aqui suas atuações vinham modalizadas por um "dever-fazer", agora tornou-se explícito um enunciado do "querer", ou seja, "querer-fazer" a prisão do Leonardo:

"O Vidigal regalara os olhos auvindo a narração, e ficara muito agradecido aos dous rapazes pela nova que lhe levaram; era mais um pendão que ia juntar aos louros de suas façanhas policiais. A primeira tentativa custou-lhe porém bem caro!" (01 : 162).

A ironia comprovou-se através do embate: esperteza vs esperteza. O Vidigal fora manipulado pelos dois primos; o não-saber a respeito da astúcia de Leonardo leva-o à sua pri

\* Os termos técnicos correspondentes à sintaxe narrativa serão explicitados no estudo seguinte, no percurso narrativo de Leonardo Pataca.



meira derrota e é sancionado (ridicularizado) por todos. Tal situação leva à seguinte revelação: ao nível do "parecer" sua performance é eficiente, mesmo porque fora testada sobre um sujeito "ingênuo" (Leonardo-Pataca); ao nível do "ser" revela-se a sua falta de competência ao defrontar-se com um sujeito "astuto" que o supera em esperteza.

Nos dois capítulos seguintes (XV e XVI) inicia-se a reabilitação do Vidigal. Leonardo, através da madrinha, consegue o "arranjo de servidor na ucharia real". Passa a se interessar pela companheira de um toma-largura, este descobre e agride Leonardo que perde o emprego. Vidinha, enciumada, dirige-se à ucharia para vingar-se da moça e do seu companheiro. Leonardo tenta impedi-la, mas é preso pelo major no portão da ucharia. Preenche-se a modalização do /dever-fazer/ e também do /querer-fazer/ que é vingar-se de Leonardo. Uma primeira vitória, aparente, porque, de prisioneiro, Leonardo é promovido a granadeiro.

Passaram-se muitos dias na mais completa ignorância a respeito do fim de Leonardo (Cap. XVIII). A paz tinha sido restituída à família de Vidinha e foi proposto uma "súcia fora da cidade" com a finalidade de estreitarem-se os novos laços entre Vidinha e o toma-largura. Este provoca uma "desordem" e é flagrado pelo Vidigal com os seus granadeiros. A surpresa é que Leonardo é o granadeiro encarregado de prender o toma-largura e com isto opera-se a sua vingança.

No capítulo XIX explica-se a mudança de Leonardo:

*"(...) Agarrado pelo major na porta da ucharia, como se sabe, fora por ele em pessoa conduzido a lugar seguro, donde só saíra para sentar praça no Regimento Novo. Todos os batalhões que havia na cidade tinham uma companhia de granadeiros, e havendo*

*uma vaga na companhia do Regimento Novo, fora o Leonardo escolhido para preenchê-la. Sabendo disto o major reclamou-o para seu serviço (porque era dessas companhias de granadeiros que se tiravam soldados para o serviço policial), pois como homem experimentado naquelas cousas, pressentira que ele lhe seria um valioso auxiliar." (01 :182).*

Reconhecida a marca de "esperteza" em Leonardo, este encarrega-se de empreender um novo desafio ao major. É o episódio do "Papai lêlê, seculorum": uma cerimônia para satirizar o Vidigal. Encarregado de avisar o major da hora propícia para flagrar a cerimônia, Leonardo engana-o, fazendo parecer que esta não se estava realizando. O Vidigal desconfia e surpreende o Leonardo que representava o papel principal de Papai amortalhado na encenação. Outra vitória "aparente" do Vidigal, mesmo porque o "parecer" começa por imprimir-lhe a marca que esconde o "falso" ser: "um dos maiores caprichos do major era nunca mostrar que havia sido logrado."

Os capítulos XX e XXI vão formalizar mais duas seqüências paralelas a exemplo das duas formadas pelos dois últimos capítulos, modalizadas pelo /querer-fazer/ do Vidigal. Um dia o major anunciou que tinha uma grande e importante diligência a fazer: capturar o patusco Teotônio. Aproveitou a festa de batizado na casa de Leonardo-Pataca e lá, sendo alvo da sátira do capadócio, retirou-se para prendê-lo após a festa. Incumbiu Leonardo de ficar na casa do pai e avisá-lo da saída de Teotônio. Os dois concertaram um plano de modo que este escapasse ao major e aquele não ficasse comprometido. À saída, Teotônio finge-se de corcunda e aleijado, enganando o Vidigal.

Mais um momento de ironia e agora confirma-se que



cada vez que o major deixa de ter a modalização do /dever-fazer/ como parâmetro e desenvolve a do /querer-fazer/, este seu querer é frustrado, ele é enganado e passa a ser alvo de ironia. O fato leva-nos a concluir que nas modalizações do /dever-fazer/ o seu sucesso é a aparente "esperteza" (nível do parecer) e quando é colocado em prova, nas modalizações do /querer-fazer/, a sua esperteza é superada pela do Leonardo e o mesmo é ironizado (nível do ser).

Assim, após a delação do "amigo" de Teotônio, o /dever-fazer/ do Vidigal é modalizado e Leonardo é novamente preso, portanto, sucesso do major ao nível do parecer.

Os capítulos XXII e XXIII formam uma sequência responsável pelos "empenhos" e personagens que vão interceder pela libertação do Leonardo. O major mostra-se inflexível, no início, porque a modalização é do /dever-fazer/ a justiça. Foi só deflagrar-se o empenho da Maria-Regalada e instaurar-se a modalização do /querer-fazer/ para se revelar o nível do ser do major: a passagem da "ordem" para a "desordem".

#### CLÍMAX : o ícone

Chega-se ao clímax de seu percurso, a formalização do ícone:

*"(...) apenas põem reconheceu as três, correu apressado à camarinha vizinha, e envergou o mais de pressa que pôde a farda: como o tempo urgia, e era uma incivilidade deixar sãs as senhoras, não completou o uniforme, e voltou de novo à sala de farda, calças de enfiar, tamancos, e um lenço de Alcobaca sobre o ombro, segundo seu uso." (01 : 199).*



O objeto-valor do major Vidigal foi-se definindo ao longo deste percurso em duas modalizações: o /dever-fazer/ e o /querer-fazer/. A primeira, sob a máscara do parecer assegura-lhe a marca de sancionador, o representante máximo da justiça de então, o guardião da "ordem". A segunda, pautada pelo seu querer, faz dele de sujeito sancionador o objeto sancionado. E a sanção é-lhe implacável: cognitivamente há o desmascaramento — de esperto a ingênuo; pragmaticamente, a punição — é satirizado nos desafios de Leonardo que o vence em esperteza.

Revela-se novamente a ironia: se o seu percurso garantia-lhe uma competência e perfórmace de sancionador é porque debatia-se com sujeitos marcados pela ingenuidade. Ao defrontar-se com um sujeito astuto ao nível do ser, revelou-se a sua "mentira", a sua esperteza ao nível do parecer. Aqui o mestre é superado pelo discípulo e igualado ao ingênuo Leonardo-Pataca:

*"(...) e apenas se via cercado por mulheres, se não era em lugar público e em circunstâncias em que disciplina pudesse ficar lesada, tornava-se um babão, como só se poderia encontrar segundo no velho Leonardo." (01 : 199).*

Quando se chega ao clímax de seu percurso, ou seja, à formalização do ícone, há a conversão da tematização em figurativização: metade farda, metade calças de enfiar e tamancos. Ordem e desordem vestem o mesmo personagem. E, mais uma ironia, deduz-se que a ordem, enquanto seu objeto-valor, está no nível do parecer, enquanto que a desordem está investida no nível do ser.

A figurativização cristalizada em ícone gestualiza

todo o percurso do major: ao nível do "parecer" o sancionador modalizado no /dever-fazer/, o "esperto" e superior representante da justiça, o pilar da "ordem"; ao nível do "ser" o desmascaramento, o sancionado em "ingênuo" nas suas modalidades do /querer-fazer/ que levam à desordem. Tudo reunido em um só gesto: a convivência dialética da ordem e da desordem.

#### EPÍLOGO:

O final da última sequência juntamente com os dois últimos capítulos (XXIV e XXV) apresentam o desfecho do percurso narrativo do Vidigal. Realiza-se a última empreitada do major, modalizada no /querer-fazer/. Para surpresa, ou mais uma ironia, deflagra-se o sucesso do personagem em tal modalização e o seu encoberto jogo do ser/parecer revela-se de vez:

*"Quem tivesse alguma perspicácia conheceria, não com grande facilidade, que o major estava há muito tempo disposto a ceder, porém que queria fazer-se rogado." ( 01 : 202).*

Feito o contrato fiduciário com a Maria-Regalada, o segredo do personagem começa a revelar-se, agora, ao nível do ser: o /querer-fazer/ um programa narrativo do tipo até então por ele condenado:

*"(...) O rapaz está livre de tudo; com tanto que, acrescentou dirigindo-se a Maria-Regalada, o dito, dito..." ( 01 : 202).*

E a opção também flagrada em gesto, a incursão definitiva no pólo da desordem:

*"Quando entraram em casa de Maria-Regalada, a primeira pessoa que lhes apareceu foi o major Vidigal, e, o que é mais, o major Vidigal. em hábitos menores, de nedoque e tamancos." (01 : 209).*

O fecho é a derradeira ironia: a inversão total da ordem para a desordem:

*"O segredo que a Maria-Regalada dissera ao ouvido do major no dia em que fora, acompanhada por D. Maria e a comadre, pedir pelo Leonardo, foi a promessa de que, se fosse servida, cumpriria o gosto do major." (01 : 209).*

Reconstituído o percurso narrativo do major Vidigal e demarcados os pontos de instauração da ironia, passamos agora a sistematizar o mesmo estudo na faixa de articulação da gramática fundamental, nos seus dois subcomponentes: sintático e semântico. Aqui, por mais estranho que possa parecer, há uma aproximação entre o trabalho crítico de Antônio Cândido e a investigação teórica de Greimas. Feita a aproximação, sistematizaremos em um gráfico único a formalização da ironia a partir das atuações do Vidigal e, em seguida, proporemos uma das possíveis leituras como conclusão do percurso narrativo deste personagem.

Se "no nível das estruturas fundamentais, uma sintaxe explica as primeiras articulações da substância semântica e das operações sobre elas efetuadas e uma semântica surge como um inventário de categorias sêmicas com representação sintagmática assegurada pela sintaxe" (51 : 34), "a sintaxe e a semântica fundamentais constituem o nível profundo da gramática sêmio-narrativa." (51 : 35).



A sintaxe fundamental é puramente relacional; articula-se nos subcomponentes taxionômico ou morfológico( intersecções ou redes de relações) e operacional ou sintático( atos que estabelecem relações). Na primeira articulação descreve e explica o modo de existência da significação como estrutura elementar — organização estrutural mínima em que a rede de relações reduz-se a uma única relação simples. Cabe à segunda articulação explicar o modo de funcionamento da primeira.

Antônio Cândido no seu estudo "A Dialética da Malandragem" revelou os elementos de relação da estrutura fundamental — ordem e desordem — e explicou o modo de funcionamento da relação através do mecanismo dialético:

*"(...) há no livro um primeiro estrato universalizador, onde fermentam arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura, que se compraz nos mesmo casos de tricksters ou nas mesmas situações nascidas do capricho da "sina"; e há um segundo estrato universalizador de cunho mais restrito, onde se encontram representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste ciclo: o brasileiro.*

*Nas Memórias, o segundo estrato é constituído pela dialética de ordem e da desordem, que manifesta concretamente as relações humanas no plano do livro, do qual forma o sistema de referência. O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existência; e que por isso contribuem para atingir essen-*

cialmente os leitores.

*Esta afirmativa só pode ser esclarecida pela descrição do sistema de relações dos personagens, que mostra: (1) a construção na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se como uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século 19". (01 : 77).*

A teoria greimasiana fornece o instrumental para a descrição deste "princípio estrutural" ou "esqueleto de sustentação", através da estrutura elementar de significação:

*"Se a significação  $S$  (o universo como significante na sua totalidade, ou um sistema semiótico qualquer) aparece, ao nível de sua primeira apreensão, como um eixo semântico, ela se opõe a  $\bar{S}$ , tomado como uma ausência absoluta de sentido, e como contraditório do termo  $S$ .*

*Se admitimos que o eixo semântico  $S$  (substância do conteúdo) articula-se, ao nível da forma do conteúdo, em dois semas contrários:*

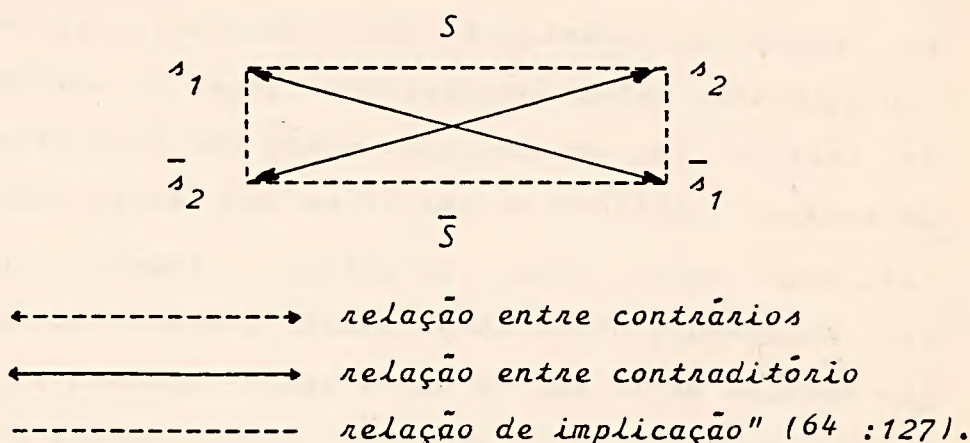
$$s_1 \longleftrightarrow s_2$$

*estes dois semas, tomados separadamente, indicam a existência de seus termos contraditórios:*

$$\bar{s}_1 \longleftrightarrow \bar{s}_2$$

*levando em conta o fato de que, uma vez situadas as suas articulações,  $S$  pode ser redefinido como um sema complexo que reúne  $s_1$  e  $s_2$  por uma dupla relação de disjunção e conjunção, a estrutura elemen-*

tar de significação pode ser representada como:



O sema complexo S (substância do conteúdo) identifica-se dentro do segundo estrato universalizador demarcado por Antônio Cândido, com o item 2: "a correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século 19". Já a sua articulação do nível da forma do conteúdo em dois semas contrários ( $s_1$  e  $s_2$ ) aproxima-se do item 1: a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados."

A partir do item 1, e em primeiro lugar, formalizaremos o processo de figurativização da ironia no personagem Vidigal; sobre o item 2 articularemos uma leitura do seu percurso.

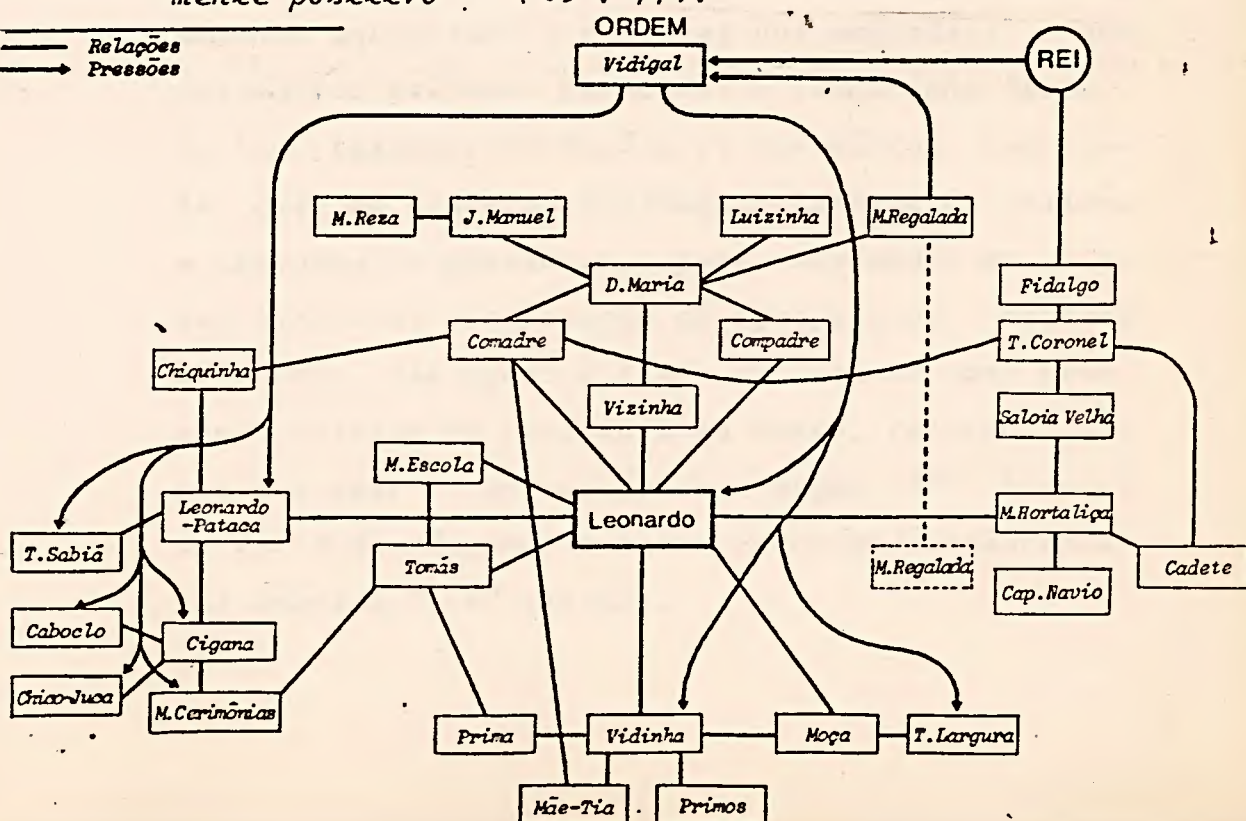
Conforme demonstramos, o percurso narrativo do maior Vidigal, de índice a símbolo, passando pelo ícone, é o percurso da inversão do valor investido como "ordem" para "desordem", com um momento intermediário, justamente o ícone, que visualiza os dois investimentos ao mesmo tempo: ordem e desordem.

Antônio Cândido, na sua análise, deu maior ênfase ao sistema de relações humanas e privilegiou o momento por nós denominado como clímax, o ícone:



"Tomemos como base o personagem central do livro, Leonardo Filho, imaginando que ocupa no respectivo espaço uma posição também central; à direita está sua mãe, à esquerda seu pai, os três no mesmo plano. Com um mínimo de arbítrio podemos dispor os demais personagens, mesmo alguns vagos figurantes, acima e abaixo desta linha equatorial por eles formada. Acima então os que vivem segundo normas estabelecidas, tendo no ápice o grande representante delas, Major Vidigal; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos integração duvidosa em relação a elas. Poderíamos dizer que há, deste modo, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo, depois de terem atraído seus pais. A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, a tê ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo"\* (05 : 77).

\* — Relações  
→ Pressões



A partir do momento em que delineou o traço que "dá o sentido profundo do livro e o seu balanceio caprichoso entre a ordem e a desordem", flagrou o ícone, a imagem fincada no gesto e no signo lingüístico:

*"Hã um traço saboroso que funde no terreno do símbolo essas confusões de hemisférios e esta subversão final de valores. Quando as mulheres chegam à sua casa (Dona Maria na cadeirinha, as outras se esbofando ao lado), o Major aparece de chambre de chita e tamancos, num desmazelo que contradiz o seu aprumo durante o curso da narrativa. Atarantado com a visita, desfeito em risos e arrepios de erotismo senil, corre para dentro e volta envergando a casaca do uniforme, devidamente abotoada e luzindo em seus galões, mas com as calças domésticas e os mesmos tamancos batendo no assoalho. E aí temos o nosso ríspido dragão da ordem, a consciênciãética do mundo, reduzido a imagem viva dos dois hemisférios, porque nesse momento está realmente equiparado a qualquer dos malandros que perseguia: aos dois Leonardos a Teotoninho Sabiã, ao Toma-Largura, ao Mestre de Cerimônias. Como este, que, ao aparecer contraditoriamente de solidêu e ceroulas no quarto da Cigana, misturava em signos burlescos a majestade da Igreja e as doçuras do pecado, ele agora é farda da cintura para cima, roupa caseira da cintura para baixo, calçado vulgar nos pés, — encouraçando a razão nas bitolas da lei e desafogando o plexo solar nas indisciplinas amáveis." (01 :81/82).*

Estamos diante do momento em que foi revelado o "ser" do personagem: a convivência simultânea da ordem e da desordem. Segundo Greimas, a narratividade se apresenta canonicamente como uma estrutura polêmica definindo, pelo menos, duas dêixis antagônicas: a positiva e a negativa. De onde se infere o desdobramento dos actantes:

|                       |    |                                              |
|-----------------------|----|----------------------------------------------|
| Sujeito positivo      | vs | Sujeito negativo (Anti-sujeito)              |
| Objeto positivo       | vs | Objeto negativo                              |
| Destinador positivo   | vs | Destinador negativo (ou Anti-Destinador)     |
| Destinatário positivo | vs | Destinatário negativo (ou Anti-Destinatório) |

(cf:89 :181).

Com o desdobramento, os papéis actanciais assumidos pelos atores jogam com as diferentes modalidades de veridicção. A oposição determinante entre o Ser e o Parecer permite a manipulação dos conteúdos que transitam de uma combinatoria a outra e podem apresentar-se, simultânea ou sucessivamente, sob alguns destes modos:

verdade: o que é e parece ser, formalizado como  $(s_1 + s_2)$

segredo: o que é mas não-parece ser, formalizado como  $(s_1 + \bar{s}_2)$

mentira: o que não é mas parece ser, formalizado como  $(\bar{s}_1 + s_2)$

falso: o que não é e não parece ser, formalizado como  $(\bar{s}_1 + \bar{s}_2)$

Ainda segundo Greimas: "a estratégia dos papéis ac tuacionais, que são adquiridos ou trocados ao longo da nar-

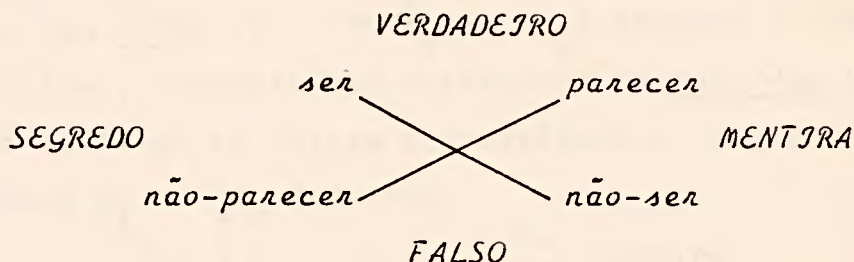


rativa, não se limita aos jogos de competências e desempenhos. Não se deve esquecer, de fato, que, por exemplo, excepto no domínio do conto popular, a competência do sujeito (= sua qualificação) não pode ser adquirida senão com a ajuda de um desempenho simulado. Ora, dizendo que ele é simulado, subentendemos que é executado para parecer verdadeiro, mas que não o é 'em realidade'. (89 : 183).

Foi o que aconteceu com o Vidigal até o momento do clímax de seu percurso que denominamos ícone: a simulação na sua performance revelou a sua competência, o seu "ser": ordem e desordem. A partir do momento em que estabelece o contrato fiduciário com a Maria-Regalada (Anti-Destinador), converte-se no Anti-sujeito, que é a sua verdade, a opção clara pela desordem que se encontra no epílogo.

Continua Greimas:

*"O problema da veridicção ultrapassa assim sobremaneira o quadro da estrutura atucional. Trata-se de mostrar, no momento, introduzindo-a no quadro em que esboçamos, a categoria do ser e do parecer, conforme esta, por complicar bastante o jogo narrativo, aumenta consideravelmente o número de papéis atucionais. Propondo a interpretação semiótica da categoria verdadeiro vs falso, segundo as articulações do quadrado lógico*



*procuramos não só liberar esta categoria modal de suas relações com o referente não-semiótico, como também, e principalmente, sugerir que a veridicção constitui uma isotopia narrativa independente susceptível de colocar seu próprio nível referencial*

e de tipologizar-lhe os desvios, instituindo, assim, a 'verdade intrínseca da narrativa'." ( 89 : 183/184).

No percurso narrativo do Vidigal, no início e parte do desenvolvimento, se reconhece uma nítida oposição — ordem vs desordem — onde ele cumpre o papel actancial de Sujeito positivo que combate o anti-sujeito. Depois o seu percurso é programado para diluir esta oposição e o processo de mediação que se instaura para tal fim é o do ser vs parecer. No clímax desfaz-se a antinomia e a implicação ideológica "positiva" e "negativa" é nivelada. No epílogo opera-se a passagem para o papel de Anti-sujeito, devidamente reconciliado com o Objeto negativo (Maria-Regalada).

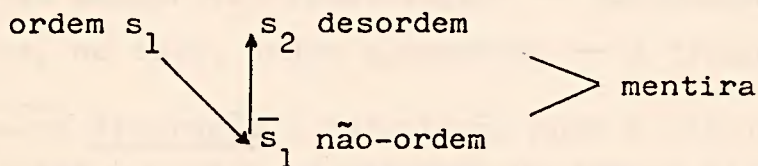
De um ponto de partida onde temos

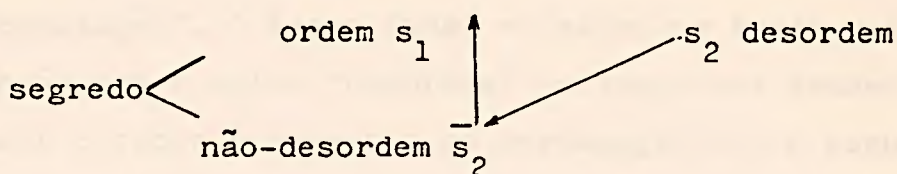
|              |   |            |
|--------------|---|------------|
| <u>ordem</u> | ≈ | <u>ser</u> |
| desordem     |   | parecer    |

faz-se a transformação:

|                 |   |            |
|-----------------|---|------------|
| <u>desordem</u> | ≈ | <u>ser</u> |
| ordem           |   | parecer    |

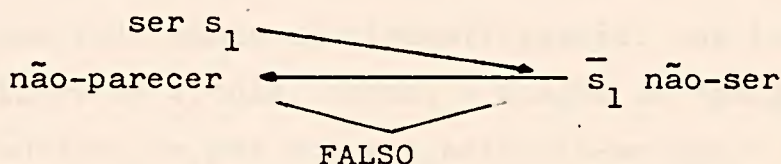
O percurso narrativo que deveria seguir a . rota traçada por S ( $s_1 + s_2$ ) ou seja, VERDADEIRA, desvia-se para  $\bar{S}$  ( $\bar{s}_1 + \bar{s}_2$ ), enveredando por um terreno FALSO. Da mesma forma o percurso da ordem ( $s_1 \rightarrow \bar{s}_1 \rightarrow s_2$ ) investe a dêixis 2 ou da "mentira", enquanto que o percurso da desordem ( $s_2 \rightarrow \bar{s}_2 \rightarrow s_1$ ) realiza-se na dêixis 1, desvelando o "segredo":



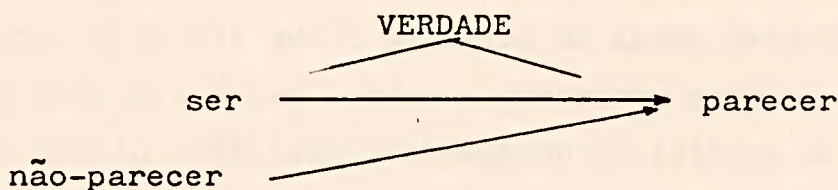


Na passagem da ordem para a desordem, da mentira para o segredo, reconstitui-se o percurso de inversão de valores, explicam-se as mudanças actanciais e revela-se o "ser" do personagem: a ironia.

A figura da ironia, na sua peculiaridade dialética de dizer contradizendo-se, estabelece um processo de simulação (mentira) para se chegar à sua dissimulação (segredo). É o mesmo percurso do major Vidigal: pautado pelo jogo do ser/parecer, a "ordem" (simulação) é uma "mentira" enquanto que a "desordem" é o seu segredo (dissimulação). Ao nível do ser formaliza a "falsidade", o que não-é e não-parece ser:



Por não-parecer o que é, a sua decodificação exige um percurso inverso que leva à sua decifração: "a verdade":



Na análise do percurso narrativo do major Vidigal foi possível passar da "tematização" — formulação abstrata dos valores, no caso, ordem e desordem — à "figuração"\* e

\* Denomina-se figuração a instalação pura e simples das figuras semióticas, ou seja, a passagem do tema à figura, e iconização seu revestimento exaustivo com a finalidade de produzir ilusão referencial." (15 : 196).



desta à "iconização". O ícone final — major em traje vulgar e em conjunção com o valor "desordem" — levou-nos também a figurativizar o próprio percurso do personagem com o esquema da figura da ironia. Agora, o passo seguinte é estabelecer uma ligação da ironia com uma das possíveis leituras do percurso.

A enunciação, como instância produtora do discurso, é entendida como uma espécie de "depósito de figuras", a partir do qual o sujeito da enunciação especifica e concretiza os temas abstratos e reveste semanticamente a narrativa." O depósito forma-se no tempo e no espaço, historicamente, e o discurso figurativizado, graças a seu dispositivo de figuras, relaciona-se com o "extradiscursivo" e constitui-se ideologicamente. As figuras são, por excelência, o lugar do ideológico no discurso". ( 51 : 206).

O passo, portanto, do texto para o extratexto vai ser efetuado pela ponte da figurativização: dos ícones textuais à figura da ironia, desta, à imagem da "gangorra" de Antônio Cândido que, por sua vez, articula-se com o esquema operatório do quadrado semiótico de Greimas.

Quando Antônio Cândido diz que as "Memórias são um livro agudo como percepção das relações humanas tomadas em conjunto" ( 05 : 77) e que a dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos (ordem e desordem) está se aproximando do modelo semiótico Greimasiano de leitura do sentido, que resulta no comportamento dos indivíduos, dentro das práticas sociais:

*"As regras que definem positivamente um sistema semiótico, convencionalizando o que ele deve ser e, ao mesmo tempo, definindo-o negativamente, por aquilo que ele não deve ser, situam-se*

no lugar do termo complexo,  $S$ .  $S$  marca, portanto, as injunções da regra. Essas injunções se explicitam em injunções positivas ("prescrições" ou "ordens"), no ponto  $s_1$ , e em injunções negativas ("interdições" ou "proibições"), no ponto  $s_2$ . O termo contraditório do  $S$ , isto é,  $\bar{S}$ , marca, por isso, o conjunto das ausências de injunções. Em  $\bar{S}$  situa-se, por isso, a opção, isto é, o domínio da liberdade vigiada (porque está previsto no código) que se concede ao comportamento de cada indivíduo, na sociedade.

O quadrado semiótico de Greimas-Rastier fornece, assim, um modelo possível para a leitura do sentido de que se reveste o comportamento dos indivíduos dentro das práticas sociais -- aí incluído o exercício da fala --, cujo conjunto organiza a cultura de uma sociedade." (72:320/321).

A articulação do modelo semiótico vai de encontro ao movimento dialético da gangorra figurativizada por Antônio Cândido. Os semas  $s_1$  e  $s_2$  constituem os pólos da mesma (ordem vs desordem); o termo complexo( $S$ ), que marca as injunções da regra explicitadas em injunções positivas, no ponto  $s_1$  e, em injunções negativas, no ponto  $s_2$ , retrata a síntese dialética do movimento: a "justiça". Este momento marca as implicações da "figura" da gangorra com a figurativização da parte superior do quadrado semiótico.

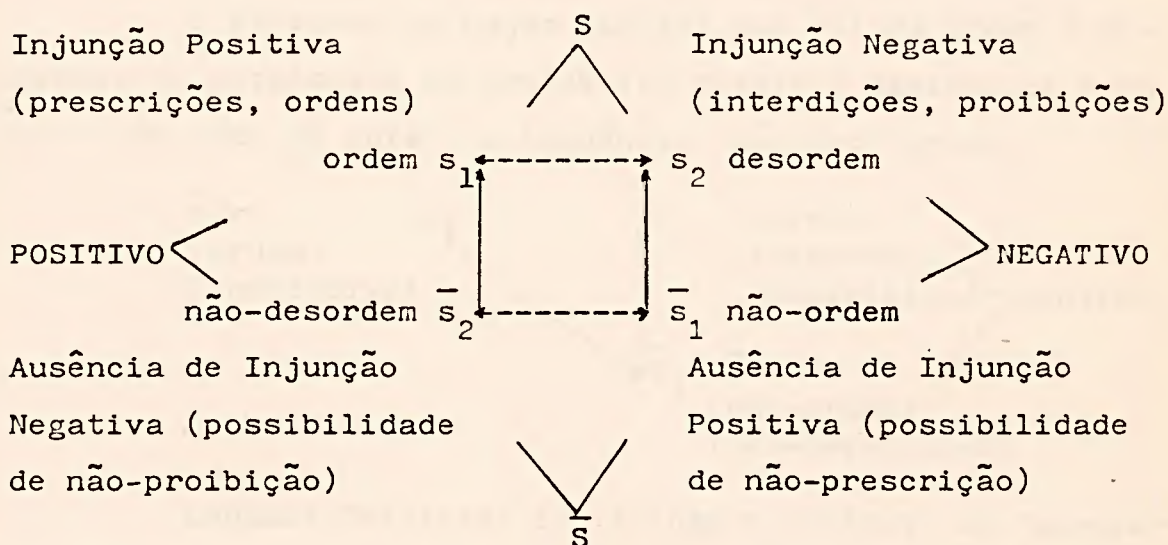
Sendo o major Vidigal o representante da justiça ("o árbitro supremo de tudo o que dizia respeito a esse ramo de administração") e flagrado no primeiro ícone (metade ordem, metade desordem), temos como conclusão uma primeira lei tura, no livro, do sema "justiça": maleável e globalizador

dos semas contrários: ordem e desordem; portanto, uma conotação ambígua onde a ordem dá lugar também à desordem.

Ao passarmos ao ícone final — traje vulgar e incursão definitiva no pólo da desordem — dinamizamos o modelo semiótico, recompomos a figura do seu todo e recuperamos o mecanismo dialético orientador da crítica de Antônio Cândido:

### INJUNÇÕES

(justiça: código social)



(LIVRE-ARBÍTRIO: ausência de código social)

### NÃO-INJUNÇÕES

- $s_1$  (ordem) - permissivo
- $s_2$  (desordem) - proibitivo
- $\bar{s}_1$  (não-ordem) - possibilidade de não-permissão
- $\bar{s}_2$  (não-desordem) - possibilidade de não-proibição

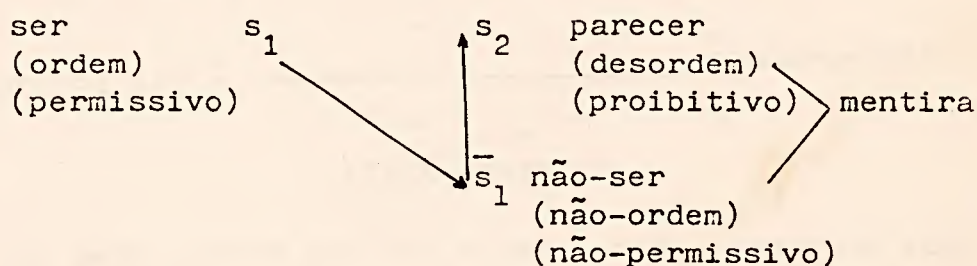
Com a representação total do modelo podemos ter uma visão global do papel desempenhado pelo major Vidigal e extrair daí a sua leitura: a relação "justiça" vs "livre-arbítrio" em uma sociedade em formação.

No domínio das "injunções" temos o "permissivo"( $s_1$ )

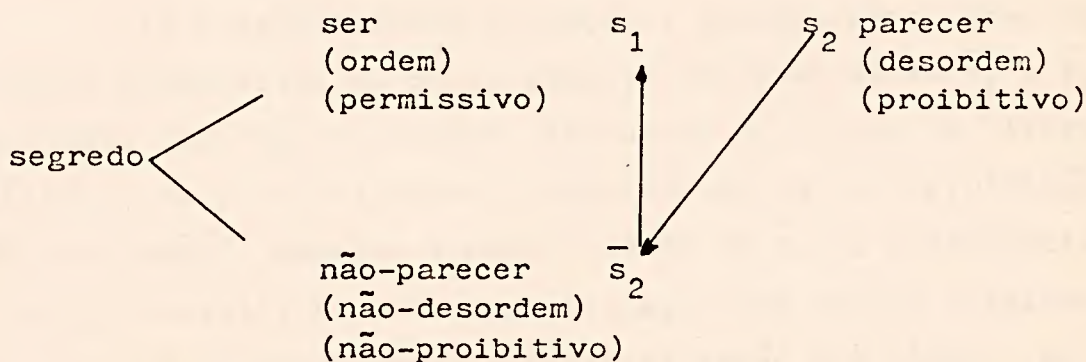


e o "proibitivo"( $s_2$ ) e os seus respectivos contraditórios, no domínio das opções: possibilidade de "não-proibitivo"( $\bar{s}_2$ ) e possibilidade de "não-permissivo"( $\bar{s}_1$ ). As possibilidades que caracterizam as opções passam a significar, então, não-proibitivo quando integram o pólo da "ordem", isto é, quando situam-se na dêixis 1 ( $s_1 - \bar{s}_2$ ), de coloração ideológica "positiva"; não-permissivo, quando posicionam-se ao lado da desordem, ou seja, na dêixis 2 ( $s_2 - \bar{s}_1$ ), de coloração ideológica "negativa".

O percurso do major Vidigal que vai da ordem à desordem, do permissivo ao proibitivo revela o caminho da "mentira", de onde se infere a imanência "não-ser" ordem:



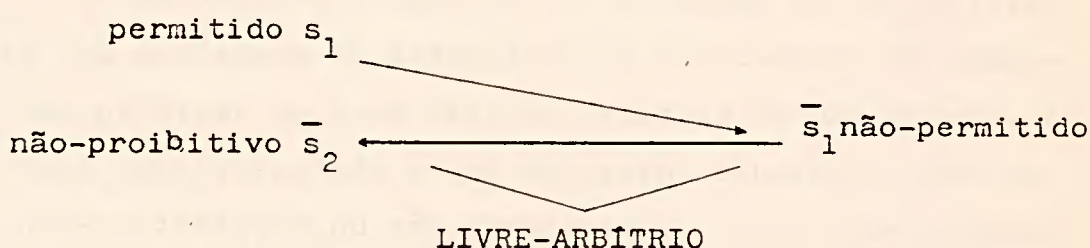
Enquanto "mentira" ele atinge o estatuto do "parecer" e chega ao estado final de percurso em conjunção com a "desordem"; há aí a manifestação do seu "não-parecer" que é desordem, ou seja, a possibilidade do "não-proibitivo", o seu segredo:



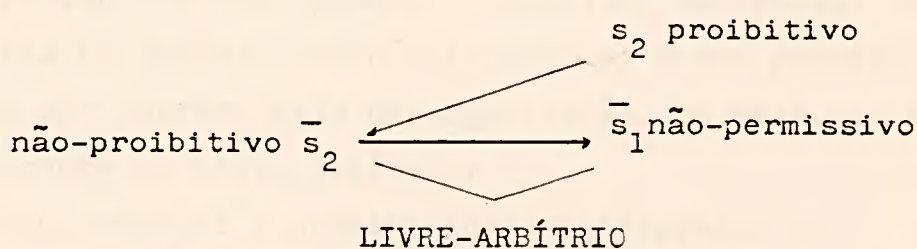
Se o personagem percorre impunemente o caminho da ordem para a não-ordem que deságua em desordem (primeiro es-

queima) e daí, do proibitivo para o não-proibitivo e, finalmente, o permissivo (segundo esquema), deduz-se que ele não é "sancionado", ou melhor, o seu poder permite-lhe transitar por ambos os caminhos: da ordem e da desordem. Enquanto que para os demais personagens o caminho da ordem para a desordem passa inevitavelmente pela possibilidade do não-permissivo, ou seja, pela sanção do Vidigal. É a ironia do seu papel, pois é ele quem determina possibilidade do "não-proibitivo" ou do "não-permissivo".

Neste momento situamos o papel do personagem no seu verdadeiro lugar, ou seja, da ironia, ou dos semas  $\bar{s}_1 + \bar{s}_2$  + o reduto do livre-arbítrio:



Da mesma forma que não é sancionado, sanciona através do livre-arbítrio:



As possibilidades de opções, tomadas como forma de condutas permissivas ou proibitivas, totalizam-se em  $\bar{s}_1 + \bar{s}_2$ , o conjunto das "não-injunções" traduzido em  $\bar{S}$  como de "livre-arbítrio". As possibilidades, resumindo-se em "não-proibição" + "não-permissão", assumem a neutralidade de  $\bar{S}$ , ou a "ausência de código social". É desta neutralização que emerge a leitura que queremos empreender: a deteriorização dos pólos positivo/negativo instaura a equivalência da ordem e da desordem, surpreendendo todo um sistema judicial que, aparentemen

te, se embasa na "justiça" (S) mas, formalmente, se estrutura no "livre-arbítrio" ( $\bar{S}$ ).

Em outros termos, a operacionalidade do modelo que tem como ponto de referência o sema complexo (S) — universo da justiça ou da codificação das práticas sociais — reflete em espelho o seu contrário ( $\bar{S}$ ) — universo da ausência de co dificação. É nesta relação vertical de significação, ou seja, do percurso que vai do "universo da codificação social" ao universo da "não-codificação" que se encontra um significado oculto no livro: o livre-arbítrio escondido na aparência da "justiça".

Esta leitura é pertinente na medida em que o livro retrata uma sociedade em formação onde o mecanismo de julgamento das práticas sociais está no arbítrio de uma pessoa. E mais, esta arbitrariedade é que determina o universo das opções: não-proibitivas ou não-permissivas. De onde se conclui que, da mesma forma que a sociedade, também se encontra em estágio de formação a codificação das práticas sociais. Por esta codificação ter como modelo o mecanismo da ironia, ela se neutraliza no domínio das não-injunções, o que permite a sua leitura ser pautada pela desorganização, ou seja, no terreno complacente do livre-arbítrio.

Aqui abre-se a possibilidade interpretativa de dois caminhos conseqüentes: um que leva a entender a "justiça" representada no livro como uma terra incógnita em estágio de codificação; outro, mais sinuoso e trilhado pelo percurso do major Vidigal que aporta na figura da ironia: uma justiça que tem por base a não-desordem e a não-ordem, a "falsidade", a convivência benevolente da ordem e da desordem — a sua "verdade".

Tais conclusões têm como suporte a figura da ironia e aproximam-se das conclusões apontadas por Antônio Cân-





dido, a partir do resumo final das confusões e peripécias da ópera de Verdi — "tutto nel mondo è burla":

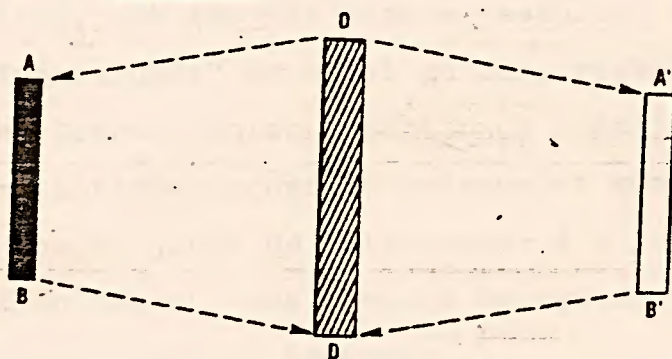
*"É burla e é sério, porque a sociedade que formiga nas Memórias é sugestiva, não tanto por causa das descrições de festejos ou indicações de usos e lugares; mas porque manifesta num plano mais fundo e eficiente o referido jogo dialético da ordem e da desordem, funcionando como correlativo ao que se manifestava na sociedade daquele tempo." (05 : 82).*

*"(...) Ficou o ar de jogo dessa organização bruxule ante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século 19. Romance profundamente social, pois, não por ser documentário, mas por ser construído segundo o ritmo geral da sociedade, vista através de um dos seus setores. É sobretudo porque dissolve o que há de sociologicamente essencial nos meandros da construção literária". ( 05 : 82).*

E, quando diz que o livro capta o ritmo geral da sociedade da época, instaura uma nova figura para abarcar a totalidade do jogo dialético que organiza em profundidade o real e o fictício. Agora sim há a conjunção de todas as figuras, ao mesmo tempo que todas atam seus fios em uma

rede comum de interpretação do livro e da sociedade. As figurativizações do Vidigal (o ícone e o símbolo), a figura da ironia como sustentáculo da organização do livro, o quadrado semiótico greimasiano relacionando o jogo das injunções com as não-injunções e a figura definitiva de Antônio Cândido:

*"Com efeito, não é a representação dos dados concretos particulares que produz, na ficção, o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício. No esquema abaixo, sejam OD o fenômeno geral da ordem e da desordem, como foi indicado; AB os fatos particulares quaisquer da sociedade do Rio; A'B' os fatos particulares quaisquer da sociedade descrita nas Memórias:*



*OD, dialética da ordem e da desordem, é um princípio válido de generalização, que organiza em profundidade tanto AB quanto A'B', dando-lhes inteligibilidade, sendo ao mesmo tempo real e fictício, — dimensão comum onde ambos se encontram, e que explica tanto um quanto outro. A'B' não vem de AB diretamente, pois o sentimento da realidade na ficção pressupõe o dado real mas não depende dele. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos,*

*que estruturam a obra e graças aos quais se tornam  
coerentes as duas séries, a real e a fictícia."*  
( 05 : 82/83 ).

De nossa parte cumpre acrescentar que estabelecemos esta mediação pela figura da ironia. Se ela serve como base para estruturar a ficção, a sua simples ligação com a realidade já é um dado interpretativo: a presença da ironia nesta realidade. O passo seguinte é interpretar o real da sociedade como o reflexo profundo de um modo de organização irônico.

Concluindo, podemos dizer que a rede de relações instauradas pelas figurativizações amarra definitivamente o livro com a dinâmica social que representa; e, por ter a figura da ironia como ponte de travessia, diremos que a passagem de um terreno a outro, da ficção para a realidade, tem como referência a intermediação do Vidigal. O sistema judicial por ele representado, que tem por base a "astúcia" ao nível do parecer e a "ingenuidade" ao nível do ser, reflete no espelho da ironia um terreno único a partir da ponte: de compadrios, arranjos, intermediações. O terreno da subversão da ordem, de acordo com os jogos de interesses: é o lugar de nascimento da "malandragem", que veremos no estudo do percurso narrativo protagonizado por Leonardo.



### 3.1.2. O percurso Narrativo de Leonardo-Pataca —

Em busca da felicidade: fidelidade vs infidelidade.

*"(...) a felicidade é estática por vocação, e a lei principal das Memórias é o movimento. A impressão que nos deixa é de sarabanda -- bizarra e alegre sarabanda em que os grupos vão e vêm, os pares se unem e separam, as combinações são por vezes estranhas, mas nada é irremediável." (A.Cândido).*

Para o estudo do percurso narrativo\* do Leonardo-Pataca e, depois, do Leonardo, utilizaremos como embasamento teórico o segundo nível da teoria semiótica do discurso: a estrutura narrativa ou gramática narrativa\*\*.

O objeto da gramática narrativa é descrever e explicar o modo de funcionamento (sintaxe narrativa) e de existência (semântica narrativa) das estruturas narrativas ou superficiais, que constituem etapa imediatamente superior, no percurso de geração do sentido, à das estruturas fundamentais.

A sintaxe narrativa deve ser entendida como "o simulacro do fazer do homem que transforma o mundo. Desvendar a organização narrativa consiste, portanto, em descrever e explicar as relações e funções do espetáculo, assim como em determinar seus participantes." (51 : 47).

\* O termo percurso "implica não somente uma disposição linear e ordenada de elementos entre os quais se efetua, mas também uma progressão de um ponto a outro, graças a instâncias intermediárias. É assim que falamos, por exemplo em percurso narrativo do sujeito ou do Destinador, em percurso gerativo do discurso (que se estabelece entre as estruturas a quo e as estruturas ad quem), em percursos temático e figurativo." (65 : 328).

\*\* Seguimos a teorização contida no texto: A Festa do Discurso (51 : 47/126).

A semiótica parte de duas concepções complementares de narratividade:

*"Narratividade como transformação de estados, de situações, operada pelo fazer transformador de um sujeito, que age no e sobre o mundo em busca de certos valores investidos nos objetos; narratividade como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor." ( 51: 48).*

Embora complementares, adotamos, para efeito de direção do trabalho e da relação de complementaridade entre pai e filho, a primeira concepção como norteadora do percurso narrativo de Leonardo-Pataca, a simulação da história da busca de valores: a fidelidade. A segunda, orientadora do percurso narrativo de Leonardo, a simulação da história da procura de sentido: a malandragem. Aquela, tendo por base a sucessão de estados e de transformações, adota a perspectiva do sujeito e de seu fazer; esta, de sucessão de estabelecimentos e de rupturas de obrigações contratuais, privilegia o ponto de vista das relações entre destinador e destinatário-sujeito.

A trajetória do personagem Leonardo-Pataca é simples. Resume-se em três etapas narrativas principais, três sequências do seu relacionamento amoroso. O seu percurso narrativo traduz-se na busca da felicidade amorosa, um quixote que luta contra as pás do moinho da infidelidade, que o afasta da obstinada fidelidade.

O estabelecimento das três sequências narrativas do seu percurso faz-se a partir dos critérios de conjunção e disjunção actorial, os deslocamentos espaciais e a progressão tem



poral, na instância do discurso, e pela combinação de capítulos, no nível do texto.

O percurso narrativo de Leonardo-Pataca monta-se a partir de um programa narrativo\* global, chamado PN de base, a essencialidade última do valor visado, resultante do encaideamento de outros programas narrativos, que neste caso funcionam como PN de uso (65 : 354): as três seqüências narrativas através das quais se formaliza o PN de base.

O programa narrativo de base do nosso personagem visa à busca de um objeto (mulher amada) e do valor com o qual ele o investe: a fidelidade. O "querer" o objeto é o desempenho da dimensão pragmática (65 : 343/344), a aspiração do valor pertence à dimensão cognitiva (65 : 52/54). O seu percurso narrativo passa por três situações básicas e em to-

\* "O programa narrativo (abreviado como PN) é um sintagma elementar da sintaxe narrativa de superfície, constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. Pode ser representado sob as duas formas seguintes:

$$\begin{aligned} \text{PN} &= F [ S_1 \rightarrow ( S_2 \cap O_v ) ] \\ \text{PN} &= F [ S_1 \rightarrow ( S_2 \cup O_v ) ] \end{aligned}$$

onde: F = função

$S_1$  = sujeito de fazer

$S_2$  = sujeito de estado

$O_v$  = objeto (suscetível de receber um investimento semântico sob a forma de v: valor)

[ ] = enunciado de fazer

( ) = enunciado de estado

$\rightarrow$  = função fazer (resultante da conversão da transformação)

$\cap \cup$  = junção (conjunção ou disjunção) que indica o estado final, a consequência do fazer.

Observação: Para maior clareza, a função "fazer" é representada pleonasticamente pelos dois símbolos: F e  $\rightarrow$ .

O programa narrativo deve ser interpretado como uma mudança de estado efetuada por um sujeito ( $S_1$ ) qualquer, que afeta um sujeito ( $S_2$ ) qualquer: a partir do enunciado de estado do PN, considerado como consequência, podem-se, no nível discursivo, reconstituir figuras tais como a prova, a doação, etc." (65 : 352/353).



das elas há a concretização pragmática (S n O), embora temporariamente e, no fim, duradoura, até sua morte; só no final é que se realiza a dimensão cognitiva, o valor do objeto (S n O<sub>v</sub>). Portanto, o seu programa de base, mais do que o objeto, é o valor investido neste objeto, o valor cognitivo (65 : 353): a fidelidade.

As palavras textuais:

*"Como o ofício rendia, e ele andava sempre apatacado, não lhe fora difícil conquistar a posse do adorado objeto; porém a fidelidade, a unidade do gozo, que era o que sua alma aspirava, isso não o pudera conseguir." (01 : 20).*

Constituído o PN de base, descreveremos os três programas narrativos de uso: três seqüências narrativas, duas de fracasso e uma de sucesso.

#### Primeira Seqüência: Narrativa de fracasso I

A primeira seqüência realiza-se nos dois primeiros capítulos e é bem ancorada temporal e espacialmente. Compreende um deslocamento de Portugal para o Brasil e a fixação da moradia no Rio de Janeiro. Divide-se em três momentos (micro-seqüências): antes da união, permanência da união e rompimento da união, ou seja, situação inicial, de fidelidade e de infidelidade.

##### A) Situação inicial:

*"Sua história tem pouca coisa de notável. Fora Leonardo algibebe em Lisboa, sua pátria; aborrecera-se porêr do negócio, e viera ao Brasil. Aqui chegando, não se sabe por proteção de quem, alcançou o emprego de que o vemos empóssado, e que exer*

cia, como dissemos, desde tempos remotos. Mas viera com ele no mesmo navio, não sei fazer o que, uma certa Maria da hortaliça, quitandeira das praças de Lisboa, saloia rochonchuda e bonitota. O Leonardo, fazendo-se-lhe justiça, não era nesse tempo de sua mocidade mal apessoado, e sobretudo era maganão. Ao sair do Tejo, estando a Maria encostada à borda do navio, o Leonardo fingiu que passava distraído por junto dela, e com o ferrado sapatão assentou-lhe uma valente pisadela no pé direito. A Maria, como se já esperasse por aquilo, sorriu-se como envergonhada do gracejo, e deu-lhe também em ar de disfarce um tremendo beliscão nas costas da mão esquerda. Era isto uma declaração em forma, segundo os usos da terra: levaram o resto do dia de namoro cerrado; ao anoitecer passou-se a mesma cena de pisadela e beliscão, com a diferença de serem desta vez um pouco mais fortes; e no dia seguinte estavam os dois amantes tão extremosos e familiares, que pareciam sê-lo de muitos anos." (01 : 6/7).

B) Fidelidade com os germens da infidelidade:

"Quando saltaram em terra começou a Maria a sentir certos enojos: foram os dous morar juntos: e daí a um mês manifestaram-se claramente os efeitos da pisadela e do beliscão; sete meses depois teve a Maria um filho (...)" (01 : 7).

"Afinal de contas a Maria sempre era saloia, e o Leonardo começava a arrepender-se seria-

mente de tudo que tinha feito por ela e com ela. E tinha razão, porque, digamos depressa e sem mais cerimônias, havia ele desde certo tempo concebido fundadas suspeitas de que era atraído." (01: 9).

C) infidelidade:

"(...) Havia alguns meses atrás tinha notado que um certo sargento lhe passava muitas vezes pela porta, e enfiava olhares curiosos através das rôtulas: uma ocasião, recolhendo-se, parecera-lhe que o vira enconstado à janela. Isto porém passou sem mais novidade.

Depois começou a estranhar que um certo colega seu o procurasse em casa, para tratar de negócios do ofício, sempre em horas desencontradas: porém isto também passou em breve. Finalmente aconteceu-lhe por três ou quatro vezes esbarrar-se junto de casa com o capitão do navio em que tinha vindo de Lisboa, e isto causou-lhe sérios cuidados. Um dia de manhã entrou sem ser esperado pela porta a-dentro; alguém que estava na sala abriu precipitadamente a janela, saltou por ela para a rua, e desapareceu.

À vista disto nada havia a duvidar: o pobre homem perdeu, como se costumava dizer, as estribeiras; ficou cego de ciúme. Largou apressado sobre um banco uns autos que trazia embaixo do braço, e endireitou para a Maria com os punhos cerrados." (01 : 9/10).

"O compadre compreendeu tudo: viu que Leonardo abandonava o filho, uma vez que a mãe o



*... tinha abandonado(...)." (01 : 14).*

*"Ao outro dia sabia-se por toda a vizinhança que a moça do Leonardo tinha fugido para Portugal com o capitão de um navio que partira na véspera de noite." ( 01 : 14).*

As três micro-sequências amarram-se por uma relação lógica de causalidade, onde uma causa gera um efeito e este passa a ser a causa de outro efeito, sucessivamente: viagem  $\rightarrow$  pisadela e beliscão  $\rightarrow$  união  $\rightarrow$  infidelidade  $\rightarrow$  se paração.

Assim, para tentar empreender o seu PN de base, o sujeito utilizou-se de dois programas de uso: a relação da 1ª com a 2ª micro-sequência e a relação da 2ª com a 3ª. O resultado foi a frustração; como veremos, o PN de base não se realizou.

A 1ª micro-sequência (situação inicial) formaliza um enunciado elementar que na sintaxe narrativa é definida pela relação de "transitividade" entre o sujeito e o objeto. Caracteriza-se como um enunciado de estado, disjuntivo ( $S_2 \cup O_v$ ), portanto, com o sujeito e objeto "atualizados". Do enunciado elementar passa-se ao primeiro PN de uso, através da relação deste com a 2ª micro-sequência (união e fidelidade), um enunciado de fazer, portanto modal, que rege o enunciado de estado:  $F [ S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v) ]$ .

O programa narrativo instalado define-se, pela natureza da junção, em um PN de aquisição, pois o enunciado de estado resultante é de conjunção entre o sujeito e o objeto; quanto ao valor investido no objeto é "descritivo", de alteração de estados passionais; é um programa "simples", não pressupõe outros programas narrativos de uso e os sujeitos ,

de estado e de fazer, são assumidos por um único ator. Tal descrição preenche os critérios para o enquadramento deste programa em um PN de performance:

$$F [ S_1^a \rightarrow ( S_2^a \cap O_{v_d} ) ]$$

$S_1 = S_2$ ; o índice a marca o sincretismo actorial dos sujeitos; o valor é descritivo.

O PN descrito, resultante da relação da 1ª com a 2ª micro-sequência, passa agora, na sucessividade narrativa, a articular-se com a 3ª micro-sequência. É o passo para o percurso narrativo — "encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto por um outro PN" (51: 56) — onde os sujeitos de estado e de fazer e o objeto são redefinidos como "papéis actanciais". O sujeito Leonardo-Pataca, devido à posição que ocupa no percurso narrativo, caracteriza-se como um "sujeito realizador", e em relação ao objeto de valor com o qual está em junção, como "sujeito do querer".

A articulação da 2ª com a 3ª micro-sequência vai originar o 2º PN que completa o quadro da 1ª sequência, por nós denominada como narrativa de fracasso I.

A 2ª micro-sequência resultou em um enunciado de estado  $(S_2 \cap O_v)$  que vai ser transformado pela 3ª micro-sequência (enunciado de fazer). Entra em cena o sujeito transformador em sincretismo com o objeto, Maria da hortalíça, e opera-se a formalização de um PN com características de um programa de competência, programa de aquisição de valores modais em que o sujeito do fazer e o sujeito de estado são realizados por atores diferentes; a natureza da junção é de privação:

$$F [ S_1^b \rightarrow ( S_2^a \cup O_{v_m} ) ]$$

b= sujeito do fazer: Maria da hortalíça/Capitão do navio.

a= sujeito de estado: Leonardo-Pataca.

$v_m$  = valor modal.

Conclusão: o PN de base não se realiza (fidelidade). Para desenvolvê-lo, o sujeito Leonardo-Pataca a tualiza dois programas de uso, alterando a ordem lógica entre eles: o primeiro de performãnce, de representação sintático-semântica do /fazer-ser/; depois, o de competência, do /saber-ser/ que é pressuposto daquele e, justamente por esta inversão, torna-o inapto para o fazer ou para "viver paixões". Resultado: narrativa de fracasso, na perspectiva do sujeito estabelecido porque, devido à posição que ocupa no percurso, passa a ser um sujeito do "não-saber", que fica em disjunção do objeto-valor, portanto, de "não-competência".

No percurso do sujeito enquadram-se, ainda, mais dois percursos: o do destinador-manipulador e o do destinador-julgador. O destinador-manipulador é a fonte dos valores e dá a competência modal ao destinatário, o sujeito do fazer. Dota-o também de competência semântica, o contrato "fiduciário" — o destinatário manipulado crê "ser verdadeiro o objeto apresentado, o discurso do outro e o próprio destinador" (51 : 53). A manipulação operada, no caso, foi de "sedução" pela representação elogiosa do destinador ("O Leonardo, fazendo-se-lhe justiça, não era nesse tempo de sua mocidade mal apessoado, e sobretudo era maganão") que sabe sobre a competência do destinatário-sujeito, levando-o a um "querer-fazer".

Aquí surge uma primeira mola do mecanismo da ironia no nível narrativo. O destinador-manipulador tem o saber da competência do destinatário-sujeito e o leva a "querer-fazer". O destinador sempre sabe também que esta competência



traduz-se em "não-competência". Ou seja, é uma competência no nível do parecer; no nível do ser é uma não-competência. O destinatário sujeito, levado a agir, desempenha uma performance desastrosa: a declaração em forma de pisadela já indica a qui, e, depois, na tentativa de reconciliação mais adiante, no uso de meios sinistros, a sua falta de competência que resulta no inverso de suas aspirações — traição, não reconciliação, prisão —, na sua performance desastrosa.

A ironia surge desta inversão de acontecimentos, da manipulação dos níveis do ser e do parecer, do jogo entre a competência (parecer) e a performance (ser). Este mecanismo é reiterado no livro pelo actante destinador-manipulador, papel que é exercido desde o narrador-observador, no nível discursivo, até por atores vários, no nível narrativo, nas três seqüências narrativas.

Observa-se aqui o papel de destinador-manipulador exercido pelo compadre ("Entra, homem... basta de crianças...o passado passado") na tentativa de reconciliação. O destinatário-sujeito aceita a manipulação ao nível do parecer porque ao nível do ser era o seu próprio propósito (" porém pelo seu semblante via-se que ele estimara as palavras do compadre, e que seria o primeiro a pronunciá-las se ele não o precedesse"). E os acontecimentos desandam na seqüência irônica que já descrevemos (ironia nas ações e situações). Em todo caso é uma manipulação por "provocação" que leva ao "dever-fazer".

O percurso do destinador-julgador, também enquadrado no PN do destinatário-sujeito, vai ser o responsável pela sanção. A "sanção cognitiva" tem a função de desmascarar o sujeito e revelar o nível do ser, o seu fracasso, o anti-heróismo, que vem encoberto pelo parecer ("o pobre homem era condescendente, e que a Maria tinha razão quando falara ironicamente em honra de meirinho").

Já a "sanção pragmática" elabora a retribuição sob a forma de "punição": a infidelidade. Um exemplo de sanção do destinador-julgador, representando a sociedade:

*"(...) Sentado pois no fundo da loja, afiando por disfarce os instrumentos do ofício, o compadre presenciara os passeios do sargento por perto da rôtula de Leonardo, as visitas extemporâneas do colega deste e finalmente os intentos do capitão do navio. Por isso contava ele mais dia menos dia com o que acabava de suceder". (01 : 11).*

Outro exemplo, a auto-sanção:

*"Afinal de contas a Maria sempre era sa-loia, e o Leonardo começava a arrepender-se seriamente de tudo que tinha feito por ela e com ela." ( 01:9).*

A sanção realiza duas operações abstratas, a "cognitiva de interpretação" — reconhecimento do sujeito e integração de seu percurso no sistema de valores de ambos os destinadores, o manipulador e o julgador — que sobredetermina o ser do sujeito: falso, que "não parece" "não é" o que demonstra ser: cumprir suas palavras, ter honra, etc. É a passagem no quadrado semiótico do mentiroso ao falso, a mesma estrutura da ironia: o contrário do que parece ser. A frase seguinte interpreta e esclarece tudo:

*"Honra de meirinho é como fidelidade de saloia".*

No 1º PN de Leonardo, a ironia vai resultar da interpretação do seu "ser". É um herói romântico ao nível do parecer; tomado por esta aparência, o sujeito instaura, primeiro, um programa de performance (falso) que resulta, se-



gundo, em um programa de competência (verdadeiro): a sua falta de competência. Daí o percurso narrativo ir da conjunção do objeto-valor à disjunção final. Como o PN de base (fidelidade) não se realiza, outro percurso narrativo é instaurado.

A outra operação é a "pragmática de retribuição" onde, neste primeiro programa, a retribuição vem sob a forma de punição (infidelidade), que é reiterada no segundo PN, para ter uma mutação no final, a inversão irônica sob forma de recompensa: a fidelidade.

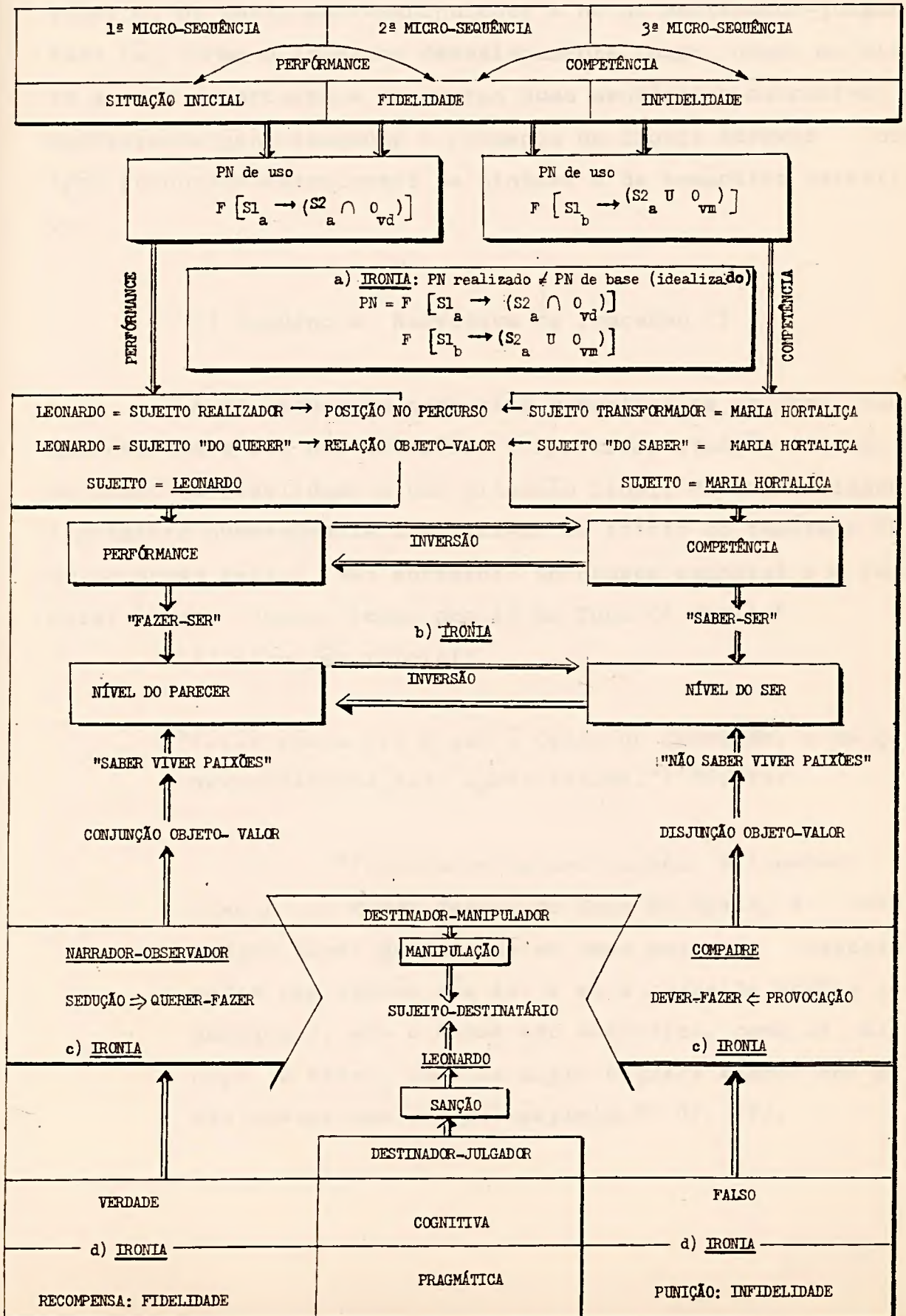
Para maior explicitação da descrição efetuada da sintaxe narrativa desta 1ª seqüência, procuramos mostrar em gráfico (página seguinte) os principais passos e os lugares de manifestação da figura da ironia.

Através do gráfico ilustrativo da 1ª seqüência podemos visualizar os pontos mais importantes onde a ironia irrompe: a) o PN realizado durante a seqüência tem como resultado a inversão do PN de base, a fidelidade; b) na inversão de ordem lógica dos programas: a performance antecede a competência onde, através do jogo entre o ser e o parecer, o sujeito passa a ficar em conjunção com o objeto-valor no nível do parecer, que o leva à triste constatação ao nível do ser: disjunção do objeto-valor; c) no percurso do destinador-manipulador, dois tipos de manipulação: do ponto de vista discursivo onde o narrador-observador manipula o sujeito-destinatário a um "querer-fazer", sabendo que lhe falta competência para a modalização "fazer-ser" e, do ponto de vista narrativo, através da manipulação do compadre para a modalização do "dever-fazer" a reconciliação e a frustração da mesma; d) no percurso do destinador-julgador, na sanção cognitiva, a revelação do seu ser ("honra de meirinho é igual fidelidade de saioia") e, na sanção pragmática, onde há também, ao nível do parecer, uma primeira recompensa (fidelidade), para depois rea-



1ª SEQUÊNCIA = NARRATIVA DE FRACASSO I

SINTAXE NARRATIVA:



lizar-se a punição: infidelidade.

Em conclusão, a presença da ironia manifesta-se nos três pontos estruturais da sintaxe narrativa: no percurso do sujeito, do destinador-manipulador e no do destinador-julgador. Para não tornar o trabalho demasiadamente longo, daqui em diante apenas demarcaremos as outras duas seqüências narrativas e mostraremos genericamente a presença da ironia através dos três percursos estruturais da sintaxe e da semântica narrativas.

## 2ª Seqüência: Narrativa de fracasso II

A 2ª seqüência narrativa reduplica-se em duas, cada uma das quais com uma estrutura tripartite: situação inicial, de união ou fidelidade e uma situação final, de infidelidade. A primeira subsequência localiza-se no início do capítulo IV, em um breve relato. Não apresenta ancoragem espacial e a temporal é vaga: "pouco tempo depois da fuga de Maria."

### A) situação inicial:

*"(...) vamos ver o que é feito do Leonardo, e em que novas alhadas está agora metido." ( 01: 19).*

*"Tratava-se de uma cigana; o Leonardo a viu pouco tempo depois da fuga da Maria, e das cinzas ainda quentes de um amor mal pago nascera outro que também não foi a este respeito melhor a-quinhoado; mas o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo; não podia passar sem uma paixãozinha." ( 01: 19).*

## B) de união:

"(...) Como o ofício rendia, e ele andava sempre a patacado, não lhe fora difícil conquistar a posse do adorado objeto"(...). ( 01:19/20).

## C) infidelidade:

"(...) porém a fidelidade, a unidade do gozo, que era o que sua alma aspirava, isso não o pudera conseguir; a cigana tinha pouco mais ou menos sido feita no mesmo molde da saloia. Por toda parte há sargentos, colegas e capitães de navios; a rapariga tinha-lhe já feito umas poucas, e acabava também por fugir-lhe de casa." ( 01:20).

A 2ª subsequência retorna ao capítulo IV, passa pelo V, VII, VIII, X, XV, XVI e termina no XVIII. É a parte de maior atuação do personagem, onde os títulos dos capítulos remetem para personagens ou fatos relacionados com sua história, com exceção do XVIII, que diz respeito ao filho, mas é onde consta a referência que termina esta sequência. As ancoragens temporais e espaciais vão-se afrouxando, o que reforça a ênfase para o acontecimento, em detrimento dos outros elementos narrativos. Aqui o acontecimento repete-se (infidelidade), reiterando os atores.

## A) situação inicial:

"Pois ao nosso amigo Leonardo tinha-lhe também dado na cabeça tomar fortuna, e tinha isso por causa das contrariedades que sofria em uns novos amores que lhe faziam agora andar a cabeça ã roda." ( 01: 19).



"Começou pois o sentimental Leonardo a rondar a porta da sua antiga amante: se a via na janela, ora parava na esquina a dirigir-lhe olhares suplicantes; passando por junto dela deixava ora escapar um maguadíssimo suspiro ou uma queixa amargurada." (01 : 71).

B) união:

"(...)Um dia que ele passou deu-lhe ela de olho que entrasse." (01 : 72).

"(...) quando deu acordo de si estava com os olhos rasos d'água nos braços da antiga amada que lhe pedia mil perdões, que prometia ser dali em diante fiel até à morte, se bem que se não esquecia de declarar no meio de tudo que se o recebia de novo em sua casa era porque queria quebrar a castanha na boca daquelas más línguas da vizinhança que se estavam metendo com a sua vida. O pobre homem não cabia em si; parecia um viajante que volta aos velhos lares, ou um cabo de guerra que acaba de livrar do poder do inimigo uma praça sitiada. Enfim reataram-se de todo os afrouxados laços." (01 : 72).

C) infidelidade:

"A comadre tinha conseguido o seu fim, pelo que diz respeito à sobrinha; tanto fizera, que o Leonardo, pilhando a cigana em nova infidelidade, resolveu-se... e arranjou-se... Dessa época começou ele a viver sossegado: o vento da idade começa

*va a apagar-lhe as flamas de ternura." ( 01 :81).*

O PN de base do personagem é o mesmo e está explicitado na 1ª subsequência (objeto = amada; valor = fidelidade). Como aí o mesmo não se realiza e tampouco na 2ª, cada uma delas repete o percurso da 1ª sequência analisada: dois programas de uso, sendo o 1º de performance e o segundo de competência em cada uma delas, tendo, agora, como objeto a cigana. O resultado é o mesmo da 1ª sequência: não realização do PN de base, o que pressupõe que a narrativa deverá continuar para instaurar uma 3ª sequência.

O PN desenvolvido em ambas as subsequências traduz-se na expressão:

$$\begin{array}{l} \text{PN} = F[S_1^a \rightarrow (S_2 \cap O_{vd})] \\ F[S_1^b \rightarrow (S_2^a \cup O_{vm})] \end{array}$$

Na 1ª subsequência parte-se de um enunciado elementar (1ª micro-sequência, S U O) que é transformada por um enunciado de fazer (2ª micro-sequência;  $F[S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_{vd})]$ ). Origina-se um PN de aquisição, "simples", de performance e o valor investido no objeto é "descritivo".

Na 2ª subsequência este PN é repetido com a diferença de que, para se conseguir o mesmo PN de uso, o sujeito busca um segundo PN de uso: "decidiu por isso a buscar com meios sobrenaturais o que os meios humanos lhe não tinham podido dar".

Nem mesmo alternando "ora um maguadíssimo suspiro ou uma queixa amargurada", os "olhares suplicantes" e os meios "mágicos" levaram-no à cigana. Indiretamente desenvolveu-se um outro PN de uso:

*"(...) alguns imprudentes começaram, conversando das janelas, a atirar indiretas à cigana; esta picou-se com isso, e foi essa a fortuna do Leonardo." (01:72).*

Daqui em diante as duas subsequências continuam no mesmo caminho. Do PN de performance, articulando-se a 3ª micro-sequência, chega-se ao PN de competência: aquisição de valores modais em que o sujeito de estado e o sujeito do fazer são atores diferentes.

Como na primeira sequência, a segunda reitera — e através da reduplicação, reduplica a reiteração — a ironia no aspecto da modalização do sujeito, invertendo a ordem lógica da competência, que por vir no final resulta no fracasso do PN de base: narrativa de fracasso II.

A ironia fica bem explícita na 2ª subsequência, no momento de desenvolvimento dos dois programas de uso. O sujeito transformador (cigana), que aí funciona também como manipulador, induz o sujeito de estado (Leonardo) a acreditar em uma performance que se dá ao nível do parecer, como se fosse ao nível do ser:

*"(...) esta picou-se com isso (vizinhança), e foi essa a fortuna de Leonardo. Um dia que ele passou deu-lhe ela de olho que entrasse." (01:72).*

Já a competência que se dá no nível do ser, a infidelidade iminente, é-lhe atribuída através do destinador-manipulador como falsa, ou seja, irônica:

*"(...) quando deu acordo de si estava com os olhos rasos d'água nos braços da antiga amada que lhe pedia mil perdões, que prometia ser dali em diante fi*



*el até à morte (...)" (01 :72).*

O sujeito-destinatário não percebe o nível do ser encoberto pelo parecer:

*"(...) se bem que se não esquecia de declarar no meio de tudo que se o recebia de novo em sua casa era porque queria quebrar a castanha na boca daquelas mãs línguas da vizinhança que se estavam metendo com a sua vida." (01 : 72).*

No percurso da manipulação há o desempenho do narrador-observador que ironiza a "falta" de competência do sujeito-destinatário, levando-o a um querer-fazer:

*"(...) vamos ver (...) em que novas alhadas está agora metido" (01 :19).*

O "querer-fazer" transforma-se em fazer ("renasceram-lhe as esperanças de conquistar o antigo posto, uma vez que o principal inimigo o tinha abandonado") e o Leonardo entrega-se à manipulação, sob a forma de "tentação", pelo poder do caboclo:

*"Entregou-se portanto em corpo e alma ao caboclo da casa do mangue". (01 : 20).*

E, finalmente, na manipulação da cigana, já descrita, onde o contrato fiduciário ("prometia ser dali em diante fiel até a morte") é falso, portanto, irônico. Manipulado pelo "saber" da cigana, Leonardo deixa-se seduzir:

*"(...) a felicidade o cegava a ponto de não ver aquilo que lhe estava entrando pelos olhos". (01:72).*

Os termos "cegava" e "ver" mostram bem o jogo irônico do ser/parecer no percurso da manipulação. A felicidade acaba em infidelidade, assim como o dar fortuna do caboclo do manguê resultou na prisão do nosso personagem.

O percurso da "sanção" também reitera a 1ª sequência estudada. A sanção cognitiva de um lado, no PN de performance, atribui-lhe uma felicidade no nível do parecer. Do lado da competência, nível do ser, vem o desmascaramento nas palavras do narrador ("mas o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo; não podia passar sem uma paixãozinha"), e a punição por parte da cigana = a infidelidade.

### 3ª Sequência: Narrativa de Sucesso

A 3ª sequência inicia-se no capítulo XVI, é desenvolvida no capítulo I da segunda parte do livro, passa pelo VI e termina no último, com a morte de Leonardo-Pataca.

#### a) situação inicial:

*"A comadre, apenas soube do que havia sucedido, foi procurar o Leonardo, e começou em um longo sermão a querer persuadi-lo que tinha dado um passo errado." (01 : 72).*

*"A comadre tinha uma sobrinha que vivia em sua companhia, e que lhe pesava sofrivelmente sobre as costas; desde há muito nutria por isso uma idéia de que o leitor mais tarde terá conheci-*

mento quando ela se realizar, ou antes disso, se aperceber pelas palavras da comadre." (01 : 72).

B) união, fidelidade:

"Os leitores devem estar lembrados de que o nosso antigo conhecido, de quem por algum tempo nos temos esquecido, o Leonardo-Pataca, apertara-se em laços amorosos com a filha da comadre, e que com ela vivia em santa e honesta paz. Pois este viver santo e honesto deu em tempo oportuno o seu resultado. Chiquinha (era este o nome da filha da comadre) achou-se de esperanças e pronta a dar à luz." ( 01 : 107).

C) fidelidade, final e morte:

" -- Por causa dela!... atalhou o rapaz; tinha que ver! há de dar bom pago; tão bom como a cigana...

-- Mas nunca lhe hei de dar, acudiu Chiquinha enfurecida com este insulto; nunca lhe hei de dar o que lhe deu tua mãe..." ( 01 : 129).

"Daqui em diante aparece o reverso da medalha. Seguiu-se a morte de D. Maria, a do Leonardo-Pataca, e uma enfiada de acontecimentos tristes que pouparemos aos leitores, fazendo aqui ponto final". ( 01 : 209).

A terceira sequência realiza uma inversão com relação às duas anteriores e, agora, o PN de base realiza-se: u-



nião e fidelidade. Para tal, opera-se uma inversão também na ordem dos programas de uso: primeiro a competência e depois a performance.

A articulação da 1ª com a 2ª micro-sequência origina um programa de competência. O destinador-manipulador, a comadre ("começou em um longo sermão a querer persuadi-lo"), fornece a competência ao sujeito-destinatário, tornando-o apto para o fazer ou para "viver paixões".

O resultado desta 1ª articulação, o enunciado de estado onde o sujeito está em conjunção com o objeto-valor, vai continuar, agora, na relação deste enunciado com a 3ª micro-sequência. Devido à competência adquirida, o PN de performance a solidifica: o sujeito continua em conjunção com o objeto-valor (amada e fidelidade), realizando assim o seu PN de base. Deve-se notar que, para manter este estado de conjunção, na performance, Leonardo desenvolve um PN de uso, expulsando o filho de casa. Agora a narrativa termina, o essencial já foi cumprido, a morte é apenas uma consequência, como o narrador diz, o "reverso da medalha".

Conclusão: o PN de base é igual ao PN final:

$$\begin{array}{l} \text{PN} = F \left[ S1_b \rightarrow (S2_a \cap O_{vm}) \right] \\ F \left[ S1_a \rightarrow (S2_a \cap O_{vd}) \right] \end{array}$$

a=Leonardo-Pataca; b=Comadre; O=Chiquinha;  
v=fidelidade

Se agora a ironia não aparece na inversão lógica entre os programas de uso, ela não deixa de aparecer justamente pela mudança desta expectativa: confirma-se na concretização do PN de base um programa narrativo romântico.

No percurso da manipulação, se a comadre persuade o sujeito a um "poder-fazer" e com isso dota-o de competên-

cia, há um jogo de interesse por trás:

*"A comadre tinha uma sobrinha que vivia em sua companhia, e que lhe pesava, sofrivelmente sobre as costas; desde há muito nutria por isso uma idéia (...)" (01 :72).*

A ironia surge deste jogo: no nível do parecer está preocupada com o Leonardo-Pataca, no nível do ser em livrar-se do peso da sobrinha/filha\*:

*"A comadre tinha conseguido o seu fim, pelo que diz respeito à sobrinha." (01: 81).*

No percurso da sanção, por parte do narrador - observador, continua o desmascaramento que já é marca irônica:

*"Leonardo-Pataca não perdia de modo algum aqueles hábitos de ternura com que sempre o conhecemos, e nas atuais circunstâncias, quando ele via às portas da vida um fruto do seu derradeiro amor, crescia-lhe n'alma aquela violenta chama do costume; o pobre homem ardia todo por dentro e por fora, e desfazia-se em carinhos para com sua companheira." (01 : 107).*

Na sanção pragmática invertem-se as situações an-

\* Na página 72 e 81 aparece a expressão "sobrinha"; depois, na 107 ("o Leonardo-Pataca, apertara-se em laços amorosos com a filha da comadre, e que com ela vivia em santa e honesta paz") e daí em diante aparecem as expressões, "filha" ou "Chiquinha".

teriores, no lugar da punição vem a recompensa final = fidelidade. Deve-se ressaltar que esta recompensa surge como prêmio por Leonardo-Pataca deixar-se manipular pela comadre. Além da ironia ali implícita, o fundamental, nesta relação de manipulação/persuasão da comadre, é a origem de uma das leituras que esta sequência narrativa vai propiciar mais adiante: o nacionalismo vs o estrangeirismo.

### A semântica narrativa

No percurso narrativo, a semântica narrativa corresponde à instância de atualização dos valores. Embora passando por cima do nível fundamental e indo direto à sintaxe narrativa, a articulação da mesma, no percurso do Leonardo - Pataca, nos forneceu a categoria semântica que se converteu no valor atualizado: fidelidade. É no enunciado de estado que o valor é investido no objeto e relacionado, por disjunção ou conjunção, com o sujeito. Inscrito na estrutura sintática, o valor torna-se legível e passa a objeto-valor.

O investimento de traços semânticos no objeto em junção com o sujeito atribui-lhe existência semântica. A categoria semântica (taxionomia) converte-se em traços semânticos inscritos nos objetos no interior dos enunciados de estado. Assim podemos descrever o valor revelado (fidelidade) do tipo "descritivo", de ordem cultural e subjetivo (prazer, estado de alma).

Esse primeiro passo semântico leva-nos ao objeto e ao investimento de seu valor. O que é interessante é que Leonardo-Pataca não dissocia o objeto de seu valor. Enquanto para ele a posse do objeto (amada) significa também a conjunção com o seu valor (fidelidade), portanto, incorporação das



dimensões cognitiva e pragmática, do outro lado, na perspectiva do objeto (saloia e cigana) este mesmo valor é manipulado, cognitivamente, ao nível do parecer: "quando deu acordo de si estava com os olhos rasos d'água nos braços da antiga amada que lhe pedia mil perdões, que prometia ser dali em di ante fiel até à morte."

Do lado da saloia também não é diferente, e até o compadre foi manipulado:

*"A Maria mostrou-se satisfeita. Tinha ela as suas resoluções tomadas, ou anteriormente ou naquela ocasião, e por isso na conferência que referíamos tratara de engodar o compadre e arrancar-lhe a promessa de que no caso de algum desarranjo tomaria a si e cuidaria do filho. Esse desarranjo ela figurara e o compadre acreditara que só partiria de Leonardo; porém o leitor vai ver que o pobre homem era condescendente, e que a Maria tinha razão quando falara ironicamente em honra de meirinho." (01 : 12).*

É a primeira manifestação da ironia neste nível da análise. E é tão verdadeiro que o Leonardo, imbuído pelo nível do ser, só vê o valor (fidelidade), enquanto que o objeto lhe cega. Daí a troca incessante de objeto, a reconciliação com a cigana, para acabar sempre no mesmo destino, a disjunção do valor: "a felicidade o cegava a ponto de não ver aquilo que lhe estava entrando pelos olhos."

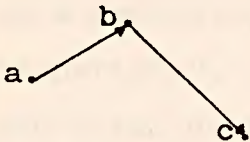
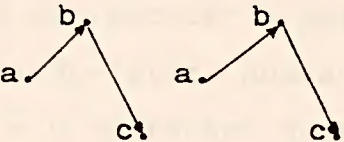
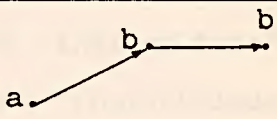
Só na última sequência há a inversão: a conjunção com o objeto-valor. Realiza-se o PN de base, confirmando um percurso romântico, irônico para o leitor, que não prevê uma performance final de sucesso.

Mas, a ironia nas Memórias é um movimento incessante: da mesma forma que ela se estabelece por confirmar um percurso romântico, ela se realiza, também, para ironizar o próprio percurso romântico e, por extensão, o movimento cultural do mesmo nome, como veremos em seguida.

É no passo seguinte da semântica narrativa, quando as categorias tímico-fóricas (euforia/disforia; tensão/relaxamento) convertem-se em categorias modais definidoras das relações entre o sujeito e o objeto-valor.

Tais relações mostram nas duas primeiras seqüências do percurso narrativo do sujeito — narrativas de fracasso — que, no PN de performance, o "fazer" do sujeito leva-o a um estado "conjuntivo", portanto, "eufórico" e de "relaxamento". Em seguida realiza-se um PN de competência, onde o "saber" do objeto (em sincretismo com o sujeito transformador) transforma esta "euforia" em "disforia" ou "tensão". Esta alternância da euforia para a disforia dá-se porque o estado eufórico do sujeito manifesta-se ao nível do parecer, enquanto o estado disfórico realiza-se no nível do ser. Repete-se aqui o jogo das junções entre o sujeito e o objeto-valor: o estado de conjunção (performance) está no nível do parecer e o estado disjuntivo (competência), no nível do ser.

Na última seqüência, o "fazer" do destinador-manipulador (comadre) transforma o estado disjuntivo do sujeito em estado conjuntivo com o objeto (Chiquinha). Deste percurso de doação de competência, o sujeito Leonardo desenvolve a performance que lhe assegura a conjunção e o relaxamento até a sua morte. O estado passional do sujeito oscila entre os pontos extremos de tensão e relaxamento até alcançar o equilíbrio final:

| 1ª sequência                                                                      | 2ª sequência                                                                      | 3ª sequência                                                                       |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |

a= estado intensivo;

b= estado de euforia/relaxamento;

c= estado de disforia/tensão

O equilíbrio final, a solução romântica, é o ponto extremo da ironia no percurso deste personagem. Primeiro, com já dissemos, porque este equilíbrio é resultante da manipulação da comadre que lhe dá competência ao nível do parecer; no nível do ser o seu objeto é livrar-se do peso da sobrinha/filha. Segundo, selando de vez o caráter "ingênuo" do personagem — caracterizado como romântico, portanto, uma ironia ao movimento — que se deixou sempre manipular no nível do parecer: pela saloia, pela cigana duas vezes e, finalmente, pela comadre (sociedade).

Ao confirmar o romantismo, confirma-se a ironia no próprio romantismo, pela leitura implícita que aí se desvela: ingenuidade vs esperteza. Na verdade, entre tantas oscilações — performance / competência; conjunção / disjunção; euforia / disforia; relaxamento / tensão — o percurso do personagem-sujeito é uma reta do início ao fim da progressão de sua ingenuidade. Enquanto a sociedade, ao nível do parecer, lhe proporciona a euforia, ao nível do ser ela lhe imprime as suas marcas de "esperteza". Daí à leitura do Romantismo como marca de "ingenuidade" é um passo porque o "homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo".

Aqui devemos observar também uma diferença funda-



mental com relação ao personagem picaresco, Lazarillo de Tormes: enquanto este aprende o mecanismo de ascensão social ou a manipulação do ser/parecer e passa da "ingenuidade" à "esperteza", o Leonardo-Pataca nunca sai da "ingenuidade", o seu nível do "ser" é o "parecer" da sociedade.

A saloia deu-lhe a chave — "Honra de meirinho é como fidelidade de saloia". Mas, quando a sociedade lhe oferece a "verdade", o nível do ser, o personagem é cegado pelo seu estado passional: a emoção cobre-lhe a razão. Neste momento a "tensão" chega ao seu ponto extremo, a cólera que resulta em agressão. No reverso da moeda, nos pontos máximos de euforia, quando a sociedade lhe oferece o "parecer", ele se entrega passivamente à manipulação e o interpreta ao nível do ser:

*"(...) Um dia que ele passou deu-lhe ela de olho que entrasse.*

*O Leonardo teve uma sensação inexplicável; seu rosto coloriu-se em todos os tons, desde o vermelho, que era sua cor habitual, até o roxo enegrecido; depois baixou gradualmente até a palidez marmôrea; caminhando do lugar onde estava até à porta da cigana, não sentiu o solo debaixo de seus pés; quando deu acordo de si estava com os olhos rasos d'água nos braços da antiga amada (...)" (01 :72).*

Aqui também, entre as oscilações passionais extremas, de euforia/relaxamento, disforia/tensão, o personagem é plano, fixado no eixo do nível do ser e da ingenuidade, deixando-se retratar por um lado da equação, enquanto a sociedade posta-se no outro:

ser:parecer :: ingenuidade :esperteza



Outra implicação do mecanismo tímico-fórico é que, quando o sujeito Leonardo está em estado eufórico, ele situa-se no pólo da ordem; em estado disfórico, desliza para o pólo da desordem. Em outras palavras, ele não faz da "gangorra" — a bela imagem usada por Antônio Cândido — a metáfora da mecânica social, ele a interpreta denotativamente, ao nível do ser. Vidigal é o dono da gangorra; Leonardo-filho faz dela o seu ser: a vadiagem; Leonardo-Pataca não a compreende: é o vaivém do seu estado passional: a ingenuidade.

Do que foi exposto, no que corresponde à semântica narrativa, na primeira relação efetuada — sujeito/objeto-valor — depreendeu-se a ironia através da correlação cega que Leonardo efetua do objeto ao seu valor, enquanto que a sociedade disjunge o objeto do valor e lhe oferece aquele ao nível do ser e este ao nível do parecer. O maniqueísmo do personagem leva-o a sua ingenuidade e, por extensão, à leitura implícita da ironia ao romantismo.

No segundo item — as categorias modais que modificam as relações do sujeito com os valores — resumimos a modalização dos enunciados de "fazer" na inversão da ordem lógica do programa de performance pelo de competência e o inverso, no final: duas articulações irônicas já apontadas.

Como as modalidades do fazer são de dois tipos — "fazer-fazer" e "fazer-ser" —, no primeiro tipo, para o fazer-fazer, o modalizador (destinador-manipulador) precisa alterar, primeiro, a competência do sujeito e, só assim, criando a predisposição para o fazer, estabelece o percurso do sujeito e modaliza a performance. Como vimos, o manipulador discursivo (narrador-observador) inverte esta lógica: dispõe o sujeito a um fazer irônico, pois não o dota de competência. Por outro lado, do destinador-manipulador narrativo

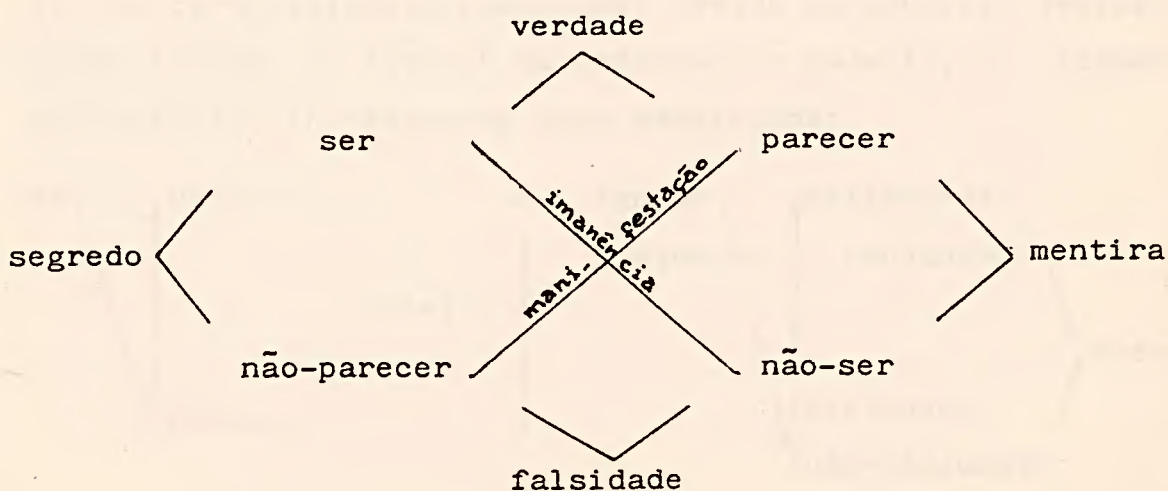
(saloia, cigana, comadre), opera-se uma transformação da competência modal do sujeito ao nível do parecer; ao nível do ser desvela-se a ironia: a falta de competência.

O segundo tipo de modalização — o "fazer-ser", que caracteriza a competência do sujeito, depende da comunicação dos valores modais pelo destinador ao destinatário-sujeito. Aqui instaura-se outra manipulação irônica: o "fazer-ser" conjuntivo com o objeto-valor está só na aparência, pois, enquanto há a destinação do objeto ao nível do ser, o valor investido no mesmo pelo destinador está no nível do parecer.

Quanto aos enunciados de estado, nas modalidades "existenciais", a modalização do ser dá existência modal ao sujeito de estado e modifica o estatuto dos objetos que estão em relação com o sujeito, definindo estados passionais.

A modalização do ser, ou do enunciado de estado, resulta da regência tanto por um enunciado do fazer — "fazer-ser" — quanto por um enunciado de estado — "ser-ser". O "fazer-ser" caracterizador da performance do sujeito ocorre no percurso do sujeito e o "ser-ser" determina a sanção, no percurso do destinador-julgador.

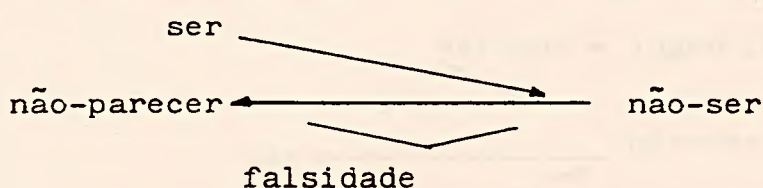
O ser que modaliza o ser é chamado modalidade veridictória e articula-se, como categoria modal, em /ser/ vs /parecer/. (51 : 81).





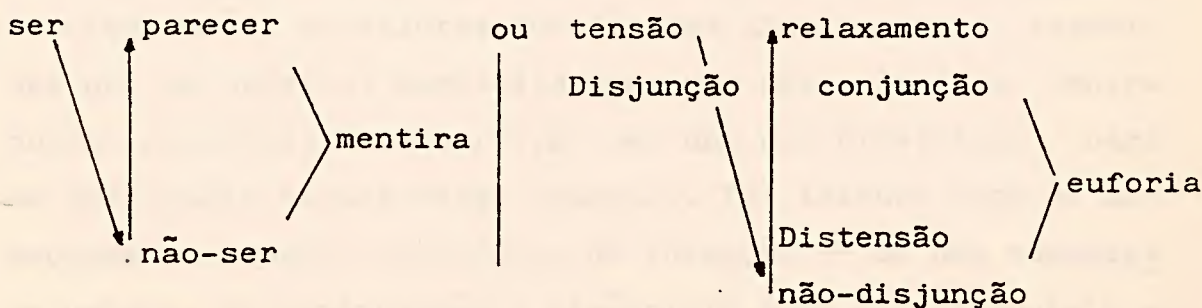
Da modalização do enunciado de estado por um outro de estado resultam a verdade ou falsidade das relações juntivas que ligam sujeito e objeto. Como vimos na sintaxe narrativa, as modalidades veridictórias realizaram-se nos percursos dos destinadores-julgadores, na dimensão cognitiva, como "verdadeiros" ao nível do parecer e "falsos" no nível do ser. E na dimensão pragmática, uma recompensa (fidelidade) ao nível do parecer e a punição (infidelidade) no nível do ser.

Aqui se localiza a propulsão irônica nas relações dos enunciados de estado: no percurso do sujeito, cognitivamente, o contrato é "verdadeiro" e, pragmaticamente, a recompensa é a fidelidade, só que ao nível do parecer. No nível do ser revela-se a falsidade, o percurso da ironia:

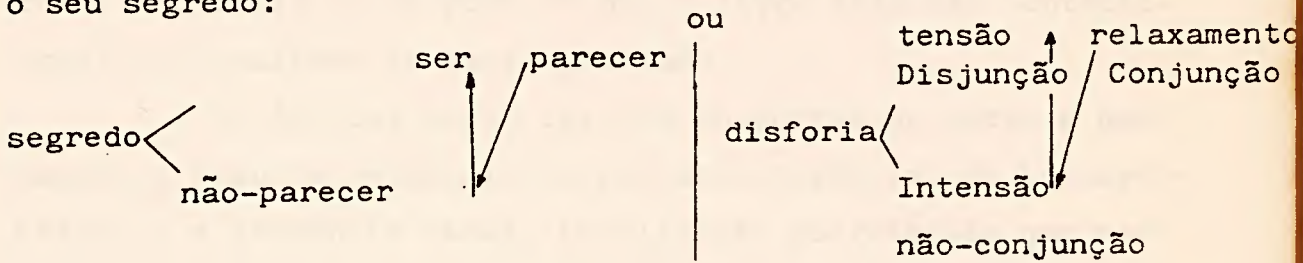


Assim, na modalização do "fazer-ser" — no percurso do sujeito — o contrato de veridicção (fidelidade) é verdadeiro no nível do parecer. Na modalização do "ser-ser" — no percurso do destinador-julgador — o mesmo contrato é falso e desenvolve-se no nível do ser.

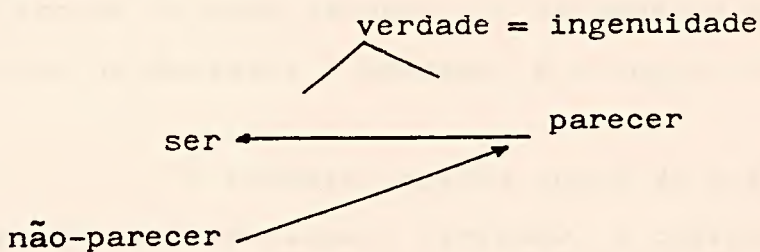
Desta constatação resultam outras implicações, agora, na caracterização passional. Devido ao contrato veridictório revelar-se "falso" no percurso do sujeito, os estados de "euforia" inscrevem-se como mentirosos:



Do outro lado, em sentido contrário, a "disforia" é o seu segredo:



O estado passional do sujeito, por viver os estados de euforia como "mentira", leva-nos à constatação de que os estados de "disforia" são o seu "segredo", a sua verdade: a ingenuidade. De fato, em todos os estados disfóricos ele se revela ingênuo e se deixa manipular pela "falsidade" da "euforia". Daí a sua caracterização irônica:



Enquanto que para Leonardo-Pataca os estados de euforia mantêm-no do lado da ordem e os de disforia impulsionam-no para a desordem, no percurso de Leonardo-filho há a inversão: na ordem a disforia, na desordem a euforia. Enquanto naquele o "segredo" é a ingenuidade, neste o "segredo" é a esperanza, a malandragem.

Em uma última etapa do nível da semântica narrativa procura-se passar da axiologização do nível fundamental à ideologização, ou valores ideológicos atualizados e assumidos por um sujeito. Explicitaremos uma única leitura, dentre outras possíveis, que servirá como uma das diretrizes para as conclusões finais deste trabalho. Tal leitura acha-se associada ao aspecto ideológico de formação — de uma comunidade urbana, de manipulação e vivência de suas regras sociais e,

em um sentido mais geral, de definição de traços antropológicos e culturais de um povo — que o livro traz nas entrelinhas: nacionalismo vs estrangeirismo.

Os índices desta leitura encontram-se entre a passagem da segunda seqüência do percurso narrativo de Leonardo-Pataca e a seqüência final. Localização estratégica que marca após uma série de reiteraões de fracasso, um empreendimento de sucesso, com a inversão para a ordem lógica dos programas narrativos: competência para a performance.

Embora esta passagem esteja marcada por uma manipulação sobre o sujeito do percurso, já caracterizado como "ingênuo", é justamente o processo de manipulação que vai encarregar-se da coloração ideológica veiculada, porque persuade o sujeito a trocar os seus valores e o recompensa no final com um percurso de sucesso. A passagem é a seguinte:

*"A comadre, apenas soube do que havia sucedido, foi procurar o Leonardo, e começou em um longo sermão a querer persuadi-lo que tinha dado um passo errado.*

*— Pois, compadre, disse-lhe ela, você não se emendou ainda! ...*

*— Qual, história, eu sou doudo por estas cousas.*

*— Mas, homem você não tem se dado bem nem com as saloias nem com as ciganas; para que antes não procurar uma filha cá da terra?...*

*A comadre tinha uma sobrinha que vivia em sua companhia, e que lhe pesava sofrivelmente sobre as costas; desde há muito nutria por isso uma idéia de que o leitor mais tarde terá conhecimento quando ela se realizar, ou antes disso, se*



*aperceber pelas palavras da comadre.*

*— Nada, não gosto desta gente...*

*— Não tem razão; há por aí muita rapariga capaz; é verdade que o que elas querem é o to-ma lá, dá cá debaixo do arco-cruzeiro...*

*— É por isso mesmo que eu não gosto.*

*Depois de algumas outras tentativas a comadre retirou-se um pouco contrariada, mas não de todo desanimada; ela contava com a cigana para ajudá-la a realizar o seu plano, e o leitor verá para diante que tinha nisso razão." (01 : 72/73).*

A mudança de valores confirma-se: do "não gosto desta gente" para o "apertar-se em laços amorosos com a filha da comadre, e que com ela vivia em santa e honesta paz", houve a transformação. Uma "filha cá da terra" (nacionalismo) substituiu a saloia e a cigana na constituição de um projeto familiar mais sólido. Falou mais alto o valor do "nacionalismo" do que os semas de "estrangeirismo", que vão desde o nomadismo e a astúcia da cigana à rusticidade e a "velhacaria" (29 : 325/326) da saloia. Mas, no combate geral, a "esperteza" (estrangeirismo) triunfou e nós herdamos a "ingenuidade" como marca de nacionalidade.

O importante é ressaltar que da leitura empreendida desponta uma raiz de nacionalismo, não só importante por ser um dos temas básicos do Romantismo, mas dentro da estruturação do conteúdo do livro, que o organiza para retratar a sociedade da época. É um entroncamento com a leitura da dinâmica social — ordem e desordem — do percurso do personagem Vidigal que se amarrará à do Leonardo-Filho, no percurso da malandragem, no último vértice do triângulo.

3.1.3. O Percurso Narrativo do Leonardo. Narrativi  
dade como história de uma busca de sentido:  
traquinagem/vadiagem/malandragem

*"Pai e mãe passaram, pondo-o sozinho. A  
aventura é obrigatória." (Guimarães Rosa)*

Os dizeres acima, utilizados como epígrafe, fazem parte de um conto de João Guimarães Rosa — "João Porém, O Criador de Perus" — que se inicia por uma epígrafe instigante: "Se procuro, estou achando. Se acho, ainda estou procurando?" Parece ser esta a indagação irônica do personagem Leonardo, porque, quanto mais a sociedade empenha-se em destinar-lhe os valores da "ordem", cada vez mais vai "achando" os valores da "desordem". Desta maneira, tomaremos como ponto de orientação para o percurso narrativo do "herói da nossa história" uma segunda concepção de narratividade que tem como parâmetro a simulação da história da procura de sentido, no caso, a malandragem:

*"(...) narratividade como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinatador e um destinatário, de que decorrem a comunicação de conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos-valor." (51 : 48).*

A aventura é o destino do personagem, movido pela mola da ruptura de contratos. A sociedade destina-lhe valores ao nível do parecer; através das rupturas descobre o sentido procurado: o nível do ser, a malandragem.

Percorrer o percurso narrativo do Leonardo é salientar o nível das estruturas fundamentais onde se instala a

projeção axiologizante da categoria tímico-fórica sobre as primeiras articulações de sentido: quando a sociedade mostra ao personagem o caminho da ordem, o mesmo fica em disforia; ao passo que ao enveredar pela desordem encontra a euforia. Na instância das organizações narrativas, este percurso passa por três pontos de referência: a conversão de valores virtuais em valores ideológicos — o sujeito investe nos objetos valores da desordem e os assume; o jogo de manipulação entre destinadores e anti-destinadores que instalam, no interior do discurso, o conflito ideológico entre a ordem (parecer) e a desordem (ser); os percursos passionais do sujeito que mostram suas relações com os objetos e com outros sujeitos e que o inserem em uma formação social e em um sistema de valores: o nível do ser, a desordem, proporciona-lhe a "imunidade", a "vadiagem" e a "malandragem".

O percurso todo configura-se como um programa-narrativo geral — a busca do "saber-ser" malandro — que triparte-se em programas de base, as três fases da aprendizagem: traquinagem, vadiagem e malandragem. Cada PN de base, por sua vez, subdivide-se em programas de uso que estudaremos nas três seqüências narrativas totalizadoras do percurso.

#### Primeira Seqüência Narrativa: Infância — traquinagem e imunidade

A primeira seqüência narrativa compreende os capítulos I, II, III, VI, IX, XI, XII, XIII, XIV, XVI da 1ª parte do livro, cujos títulos ilustram a sucessividade dos acontecimentos: origem, nascimento e batizado → primeiros infortúnios → despedida às travessuras → primeira noite fora de casa → o-arranjei-me — do compadre → progresso e atraso → entrada para a escola → mudança de vida → nova vingança e seu resultado → D. Maria. O capítulo IX, que



parece destoar na seqüência dos acontecimentos, revela a ambigüidade do personagem Compadre que, ao nível do parecer, destina a seu afilhado valores da "ordem", enquanto que o "arranjei-me" dele explicita o seu ser, o nível da "desordem". O capítulo XVI — D. MARIA — conclui a 1ª seqüência e é o introdutor de personagens e fatos que vão desencadear a seqüência seguinte.

Esta 1ª seqüência é bem ancorada temporalmente: vai do nascimento do personagem, passa por alto em alguns anos e "vamos encontrá-lo já na idade dos sete anos"; há uma outra referência ("tinha ele 9 anos") e o tempo passa rapidamente com a função de caracterizar todo um período de travessuras:

*"É mister agora passar em silêncio sobre alguns anos da vida do nosso memorando para não cansar o leitor repetindo a história de mil travessuras de menino no gênero das que já se conhecem."*  
(01 : 51).

O espaço reforça a idéia temporal que há um crescendo no desenvolvimento de seu aprendizado de traquinas: o pontapé do pai joga-o à rua e esta é o início da sua aventura. Expulso de casa, faz da loja do padrinho o seu quartel-general de travessuras; aos poucos ganha novas ruas, o acampamento dos ciganos, a escola e, através desta, a "competência" de "gazeta-mor" com que vai à igreja para provar a sua performance nos seus dois maiores desafios: a Vizinha e o Mestre de Cerimônias. Vinga-se dos dois, o que lhe rende a condição de "saber-fazer" travessuras.

Tais dados levam-nos à definição, ainda genérica, do programa narrativo do personagem: uma narrativa de busca do saber ou de busca de sentido e, no caso da 1ª seqüência, o

objeto-valor /saber-fazer/ travessuras implica no aperfeiçoamento da competência que lhe é inerente e um desempenho colocado em provas cada vez mais ousadas:

*"Digamos unicamente que durante todo este tempo o menino não desmentiu aquilo que anunciara desde que nasceu: atormentava a vizinhança com um choro sempre em oitava alta; era colérico; tinha ojeriza particular à madrinha, a quem não podia encarar, e era estranhão até não poder mais.*

*Logo que pôde andar e falar tornou-se um flagelo; quebrava e rasgava tudo que lhe vinha à mão. Tinha uma paixão decidida pelo chapéu armado do Leonardo; se este o deixava por esquecimento em algum lugar ao seu alcance, tomava-o imediatamente, espanava com ele todos os móveis, punha-lhe dentro tudo que encontrava, esfregava-o em uma parede, e acabava por varrer com ele a casa; até que a Maria, exasperada pelo que aquilo lhe havia custar aos ouvidos, e talvez às costas, arrancava-lhe das mãos a vítima infeliz. Era, além de traquinas, guloso; quando não traquinava, comia. A Maria não lhe perdoava; trazia-lhe bem maltratada uma região do corpo; porém ele não se emendava, que era também teimoso, e as travessuras recomeçavam mal acabava a dor das palmadas." (01 : 9).*

Em torno deste programa arma-se o esquema narrativo canônico: o percurso da manipulação ou do destinador-manipulador, o da ação ou do sujeito e o da sanção ou do destinador-julgador. A atualização dos papéis actanciais vai definir os atores e a partir daí iniciamos o desenvolvimento do percurso narrativo.

Os papéis actanciais englobam e definem-se por duas categorias: a da "transitividade", articulada em sujeito e objeto; a da "comunicação", desmembrada em destinador e destinatário.

Na categoria da transitividade o programa narrativo vai definir-se a partir do sujeito Leonardo e o estabelecimento de seu objeto (travessuras). Há aí um investimento semântico, paulatinamente incorporado ao objeto sob forma de valor, a "imunidade".

Definidos os papéis de sujeito (Leonardo) e o objeto (travessuras), iremos verificar que a chave do percurso narrativo do sujeito vai estar na categoria da "comunicação": o destinador-manipulador (Compadre) destina um objeto-valor ao sujeito-destinatário que não corresponde ao "querer" do mesmo. Ou melhor, enquanto o objeto-valor do destinador-manipulador está na dimensão cognitiva ("meirinho?" "meu ofício?" "letrado?" "clérigo.") todo o seu processo de manipulação resulta infrutífero porque o objeto-valor do sujeito está na dimensão pragmática: a traquinagem com o valor de imunidade.

O "ruído" estabelecido no processo de comunicação entre o destinador -manipulador e o destinatário-sujeito explica-se porque o Padrinho situa-se ao nível do parecer, enquanto Leonardo age, pragmaticamente, ao nível do ser:

*"Até nas próprias travessuras do menino, as mais das vezes malignas, achava o bom homem muita graça; não havia para ele em todo o bairro rapazinho mais bonito, e não se fartava de contar à vizinhança tudo o que ele dizia e fazia; às vezes eram verdadeiras ações de menino mal-criado, que ele achava cheio de espírito e de viveza; outras vezes eram ditos que denotavam já muita velhacaria para*



*aquela idade, e que ele julgava os mais ingênuos do mundo." (01 : 15).*

Esta é a regra básica do jogo de Leonardo. Desde pequeno aprendera que os seus manipuladores ou "protetores", cegados pelo "parecer" iriam premiá-lo, vida a fora, com não poucas imunidades. É o investimento semântico ou valor de seu objeto:

*"Assim à primeira afeição que fora levada a contrair sua alma expandiu-se toda inteira, e seu amor pelo pequeno subiu ao grau de rematada cegueira. Este, aproveitando-se da imunidade em que se achava por tal motivo, fazia tudo quanto lhe vinha à cabeça." (01 : 15).*

Assim, quando o Padrinho destina-lhe um "querer" ao nível do "ser", o sujeito entra em estado eufórico e o interpreta literalmente:

*"O menino tomou bem sentido nestas palavras do padrinho: 'Farte-se de travessuras por este resto da semana,' e acreditou que aquilo era uma licença ampla para fazer tudo quanto de bom e de mau lhe lembrasse durante o tempo que ainda lhe restava de folga." (01: 17).*

Quando vai ser sancionado, devolve ao Padrinho o nível do parecer, a ironia:

*"— Fui ver um oratório... Não diz que eu hei de ser padre?..." (01 : 29).*

Se o percurso do destinador-manipulador entrava-se no ruído da "comunicação" do objeto-valor para o destinatário-sujeito — porque de um lado há um investimento cognitivo e um posicionamento ao nível do parecer, do outro lado há um desempenho pragmático e ao nível do ser —, este mesmo ruído é o responsável pela entrada, no percurso, do destinador-julgador que, pragmaticamente, e ao nível do ser, resta belece a "comunicação" com o destinatário-sujeito. O próprio "ruído" é figurativizado na personagem Vizinha que, ironicamente, por sancionar o "querer" do sujeito em ruidosos conflitos, elimina o ruído da comunicação no desenvolvimento de seu percurso, tornando-a eficaz e verdadeira:

*"O que por~~em~~ esperava não esperavam todos, e ninguém via no menino senão um futuro peralta da primeira grandeza; quem mais contava com isso era a vizinha do barbeiro, aquela a quem ele chamava o agouro do pequeno." (01 : 47).*

Ao estabelecermos o percurso narrativo do sujeito, com ele a definição do objeto-valor e as implicações com os demais percursos do destinador-manipulador e do destinador-julgador, começamos a determinar o papel da ironia ao estruturar o percurso do Leonardo. Primeiro, a comunicação do destinador-manipulador que parece ser verdadeira, resulta em seu contrário: a inversão do processo, onde o manipulador acaba manipulado. Segundo, o sancionador que é caracterizado negativamente como o "agouro" e que parece ser "mentiroso" é justamente o contrário: traz a luz da verdade à "sina" que o personagem carrega como herança paterna. E o próprio sujeito carrega consigo a inerência da inversão, como sugestivamente o capítulo PROGRESSO E ATRASO justifica:

"Há por<sup>em</sup> uma coisa que o entristece no meio de tudo- o menino tem para a reza, e em geral para tudo quanto diz respeito à religião, uma aversão decidida; não é capaz de fazer o pelo-sinal da esquerda para a direita, fã-lo sempre da direita para a esquerda, e não foi possível ao padrinho, apesar de toda a paciência e boa vontade, fazê-lo repetir de cor sem errar ao menos a metade do padre-nosso, em vez de dizer 'venha a nós o vosso reino' diz sempre 'venha a nós o pão nosso'." (01: 47).

Montado o esquema narrativo canônico, o percurso narrativo desenvolve-se em torno do sujeito central e seu objeto-valor com a entrada de novos atores que vão se posicionando na categoria da comunicação: do lado do destinador-julgador há o destaque para a Comadre e, depois, a entrada de D.Maria; do lado da sanção, além da Vizinha, terão papéis relevantes o Mestre-Escola e o Mestre de Cerimônias.

Une-se ao principal destinador-manipulador (Comadre) que destina ao sujeito um objeto-valor cognitivo e ao nível do parecer, um outro destinador (Comadre), destinando-lhe um objeto-valor na dimensão pragmática e ao nível do ser:

"Depois o compadre narrou, mesmo sem ser interrogado, todas as gentilezas do afilhado, e contou suas intenções a respeito dele. A comadre não concordou com elas (o que nada agradou ao compadre), não via o menino com jeito para padre; achava melhor metê-lo na Conceição a aprender um ofício. O compadre por<sup>em</sup> resistiu em seus intentos, que tinha muita esperança de ver realizados. Afinal a co



*madre retirou-se." (01 : 31).*

Por outro lado, o principal destinador-sancionador, a Vizinha, por sancionar ao nível do ser, opõe-se ao Compadre, gerando os diálogos irônicos nos seus embates verbais:

*"Serrazina e amiga de contrariar, não perdia ocasião de desmentir o vizinho em suas esperanças a respeito do afilhado, declarando que não lhe via jeito para coisa nenhuma, que não queria para coisa que lhe pertencesse o fim que ele havia de ter, e que quando ele crescesse, o melhor remédio era dar-lhe com os ossos a bordo de um navio ou pôr-lhe o côvado e meio às costas. O barbeiro desesperava com isso; por muito tempo conseguiu conter-se, porém um dia não pôde mais, e disparou com a sujeita. Chegando por acaso à porta da loja, a vizinha que estava à janela disse-lhe em tom de zombaria:*

*— Então, vizinho, como vai o seu reve-  
rendo?" (01 : 47/48).*

O Leonardo é o centro do conflito e tem a competência para as travessuras; por isso sabe também decifrar e manipular a situação: tem consciência de que a Vizinha é sua principal oponente porque conhece o seu "ser" e alia-se ao Compadre, no nível do parecer, no combate àquela. É o princípio da ironia no percurso do destinador-manipulador que passa a ser destinatário-manipulado:

*"Ah! disse a vizinha, agradece a boa vontade, meu diabo em figura de menino; tu não tens a*

*culpa; a culpa tem quem te dê ousadias.*

*— A culpa tem quem te dê ousadias... repetiu o menino arremedando.*

*O compadre ria-se a perder.*

*A vizinha desesperada bateu com o postigo e recolheu-se, porém por muito tempo falou em voz alta, de maneira que toda a vizinhança ouvia, dizendo quanto impropério lhe veio à cabeça contra o barbeiro e o menino.*

*— O pequeno encheu-me as medidas, disse este consigo, vingou-me desta; agora falta-me a-aquele velho defronte que também a acompanhou na risota; mas não faltará ocasião." ( 01 : 49).*

A partir do conflito na categoria da comunicação entre o manipulador e o sancionador é que vai se definir o percurso narrativo do Leonardo. Já dissemos tratar-se de uma narrativa do saber. Só que, ao nível do parecer, vai ser o saber "escolar", ao nível do ser, o saber prático, resultante das experiências de vida.

Desta maneira, todo o esforço do manipulador em destinar-lhe um saber escolar resulta em fracasso:

*"Entretanto o compadre aplicava-se a trabalhar na realização de seus intentos, e começou a ensinar o ABC ao menino, porém por primeira contrariedade, este empacou no F, e nada o fazia passar adiante." ( 01 : 31).*

A entrada para a escola vai fazer deste espaço a chave para o desenvolvimento do percurso. A ironia começa a se estabelecer: o saber escolar, nível do parecer, vai ser o

ponto de partida para o verdadeiro aprendizado, ao nível do ser: as travessuras. Formalizada a competência, o personagem passa agora às provas mais difíceis para avaliar o seu desempenho ao nível do ser, no percurso do destinador-julgador: a Vizinha, o Mestre-Escola e o Mestre-de-Cerimônias. É a provação em nível de competência e performance de sua "esperteza" sobre a sociedade.

Neste momento podemos definir claramente o percurso narrativo do personagem com base na primeira sequência: /querer-fazer/ traquinagem com o valor semântico de imunidade:

*"O leitor compreende bem que isto não era de modo algum inclinação religiosa; na Sê, à missa, e mesmo fora disso, reunia-se gente, sobretudo mulheres de mantilha, de quem tomara particular zanguinha por causa da semelhança com a madrinha, e é isso o que ele queria, porque internando-se na multidão dos que entravam e saíam, passava desapercibido, e tinha segurança de que o não achariam com facilidade se o procurassem." (01 : 55).*

A primeira sequência narrativa constitui um PN de base, uma etapa do seu aprendizado, que para concluir apóia-se em quatro programas narrativos de uso: vencer e superar a Vizinha, por duas vezes; o Mestre-Escola e o Mestre-de-Cerimônias.

Fica claro que no percurso do destinador-manipulador há o rompimento do contrato fiduciário, o que faz com que o percurso destinado a uma aprendizagem escolar transforme-se em aprendizagem prática: traquinar. Desta forma, ganha relevo o percurso do destinador-julgador onde os ato-



res deste apresentam-se como oponentes ao "querer" do sujeito Leonardo.

Já reconhecemos, em um primeiro momento, o papel da Vizinha, responsável pela sanção cognitiva que leva ao "desmascaramento" do personagem: de herói a anti-herói. É o primeiro PN de uso.

A passagem para o segundo PN de uso dá-se com a entrada à escola. Diante da competência e da performance de "gazeta-mor" da escola, o que também queria dizer "apanha-bolos-mor", resulta a sanção pragmática, sob forma de punição física, efetuada pelo Mestre-Escola:

*"À custa de muitos trabalhos, de muitas fadigas, e sobretudo de muita paciência, conseguiu o compadre que o menino frequentasse a escola durante 2 anos e que aprendesse a ler muito mal e escrever ainda pior. Em todo este tempo não se passou um só dia em que ele não levasse uma remessa maior ou menor de bolos; e apesar da fama que gozava o seu pedagogo de muito cruel e injusto, é preciso confessar que poucas vezes o fora com ele: o menino tinha a bossa da desenvoltura, e isto, junto com as vontades que lhe fazia o padrinho, dava em resultado a mais refinada má-criação que se pode imaginar." ( 01 : 55).*

Da escola expande seu círculo de atuação para a igreja da Sé: "um dos principais pontos em que ele passava alegremente as manhãs e tarde em que fugia à escola". (01:55) A citação confirma o estado de euforia que o personagem alcança quando se situa ao lado da "desordem" e serve de ponto de partida para a instauração do terceiro PN de uso: vingar-se da Vizinha e do Mestre-de-Cerimônias. O plano de vingança

surge porque ele é sancionado, em termos cognitivos, novamente pela Vizinha:

*"Em poucos dias aprontou-se, e em uma bela manhã saiu de casa vestido com a competente batina e sobrepeliz, e foi tomar posse do emprego. Ao vê-lo passar a vizinha dos maus agouros soltou uma exclamação de surpresa a princípio, supondo alguma asneira do compadre; porém reparando, compreendeu o que era, e desatou uma gargalhada.*

*E que tal?! ... Deus vos guarde, Sr. cura, disse fazendo um cumprimento.*

*O menino lançou-lhe um olhar de revés, e respondeu entre os dentes:*

*— Eu sou cura, e hei de te curar...*

*Era aquilo uma promessa de vingança.*

*— Ora dê-se? continuou a vizinha consigo mesma: aquilo na igreja é um pecado!" (01 : 57).*

Note-se que o sujeito por ter competência e performance de travesso — o seu nível do ser —, manipula sempre o nível do parecer quando lhe é de interesse. Por exemplo, a conversão em sacristão, "dando a entender que nada havia de que agora gostasse tanto como fosse a igreja, para a qual, dizia ele, parecia ter nascido" (01 : 56). Este processo chega à dimensão discursiva quando manipula o próprio signo linguístico, como no caso do "farte-se de travessuras", interpretado literalmente e, agora, transformando a ironia impregnada ao conteúdo do lexema "cura" em uma releitura literal do seu significante: "Eu sou cura, e hei de te curar..."

E a vingança não tarda, tendo como adjuvante o seu

novo amigo, o sacristão:

*"Começaram então os dous uma obra meritória: enquanto um, tendo enchido o turíbulo de incenso, e balançando-o convenientemente, fazia com que os rolos de fumaça que se desprendiam fossem bater em cheio na cara da pobre mulher, o outro com a tocha despejava-lhe sobre as costas da mantilha a cada passo plastadas de cera derretida, olhando disfarçado para o altar." (01 : 57).*

Agora, a peraltice é sancionada pragmaticamente, sob forma de sarabanda, pelo Mestre-de-Cerimônias, o que vai desencadear NOVA VINGANÇA E SEU RESULTADO, como explicita o título do capítulo XIV:

*"A sarabanda que o mestre de cerimônias passara aos dous pequenos em razão do que haviam feito à pobre mulher não produziu, como dissemos, nenhum efeito sobre eles no sentido de os emendar; não perdoaram porém a humilhação que sofreram diante da sua vítima, e a vingança de que ela tinha gozado; na primeira ocasião que tiveram tiraram desforras, pregando também uma peça ao mestre de cerimônias." (01 : 59).*

Vingança efetuada, nova sanção é realizada: expulsão do Leonardo que, por sua vez, traduz-se em vingança da Vizinha. O embate só vai terminar no último capítulo desta sequência — D.MARIA — quando Leonardo vence definitivamente a oponente e conclui a primeira parte do seu aprendizado, superando em "esperteza" os seus sancionadores.



Reúnem-se à casa da nova personagem, D. Maria, o compadre, o afilhado, a comadre e a vizinha para assistirem à procissão dos ourives. O menino é o assunto que o Compadre expõe e que, ao mesmo tempo em que resume toda esta sequência, resgata o aspecto formal da tragicomédia, portanto, forma e conteúdo românticos:

*"Atê aqui era o drama risonho e feliz; veio depois a tragédia; contou todas aquelas histórias da perfídia de Maria, dos ciúmes do Leonardo e da briga final, cujo resultado trouxera o pequeno às suas mãos." ( 01 : 77).*

Definida a forma do espetáculo, os atores reforçam ainda mais suas posições antes de a cena terminar: o manipulador ao nível do parecer, o sancionador ao nível do ser e a Comadre, titubeante porque passará a ocupar o lugar do Compadre, como principal manipuladora, nas sequências seguintes:

*"O compadre, que no meio de tudo tinha sempre pintado a história do menino com cores muito favoráveis, não cessando de gabar a sua mansidão, boa índole, e dourando sempre as suas diabruras com o título de inocências, ingenuidades ou cousas de crianças, começou a dar o cavaco com o desmentido que lhe dava a vizinha, que ao contrário dele pintava tudo com cores negras. A comadre interveio também nessa ocasião, porém conservando uma posição duvidosa: ora era da opinião do compadre, ora da opinião da vizinha." ( 01 : 77/78).*

Ganha o centro do palco novamente o menino que é ma

nipulado por provocação\*, pela D. Maria:

*"— Venha cá, Sr. travesso, disse-lhe com bondade, venha defender-se do que aqui estão dizendo a seu respeito." (01 :78).*

O menino aproveita a ocasião para efetuar sua última vingança à Vizinha: rasga-lhe alguns palmos da barra da saia. É o quarto PN de uso que lhe rende a posição de vencedor. As luzes vão-se apagando, o percurso da manipulação ganha mais um ator que, junto com a Vizinha, posiciona-se ao nível do ser:

*"Chegou-se ao ponto do destino que o padrinho queria dar ao afilhado, e, segundo era costume, começou logo grande divergência entre o compadre e a comadre; esta não falava senão na Conceição, e aquele não falava senão em Coimbra.*

*D. Maria solicitada a dar a sua opinião , disse:*

*— Pois bem, se fosse comigo, eu havia de pô-lo em um cantório, e havia de fazer dele um bom procurador de causas." (01 : 79 )*

Termina o primeiro PN de base: infância e traquinagem. O sujeito em conjunção com seu objeto (travessuras) assegura também o seu valor semântico (imunidade):

---

\* Na provocação, o sujeito-manipulado deve escolher entre aceitar a imagem desfavorável que dele foi apresentada ou fazer o que o manipulador pretende. Cf. 51 : 59).

*"Já se vê que o menino não era dos mais infelizes, pois que se tinha inimigos, achava também protetores por toda a parte. Para diante os leitores verão o papel que D. Maria representará nesta história." ( 01 : 80).*

#### Segunda Sequência Narrativa: amor e vadiagem

A segunda sequência narrativa compreende os capítulos : XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, 1ª parte; II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, 2ª parte do livro. Divide-se em dois percursos narrativos paralelos: um percurso "amoroso" que se subdivide na busca de um objeto-valor no hemisfério da ordem e o outro, um objeto-valor no hemisfério da desordem; e o percurso da "vadiagem".

O capítulo XVIII — AMORES —, primeiro da sequência, define bem o novo percurso:

*"Os leitores devem já estar fatigados de histórias de travessuras de criança; já conhecem suficientemente o que foi o nosso memorando em sua meninice, as esperanças que deu, e o futuro que prometeu. Agora vamos saltar por cima de alguns anos, e vamos ver realizadas algumas dessas esperanças. Agora começam histórias, se não mais importantes, pelo menos um pouco mais sisudas." (01 : 81).*

O "ser" do sujeito é manifestado, mostrando o fracasso das manipulações anteriores e a evolução da sua aprendizagem de traquinas:

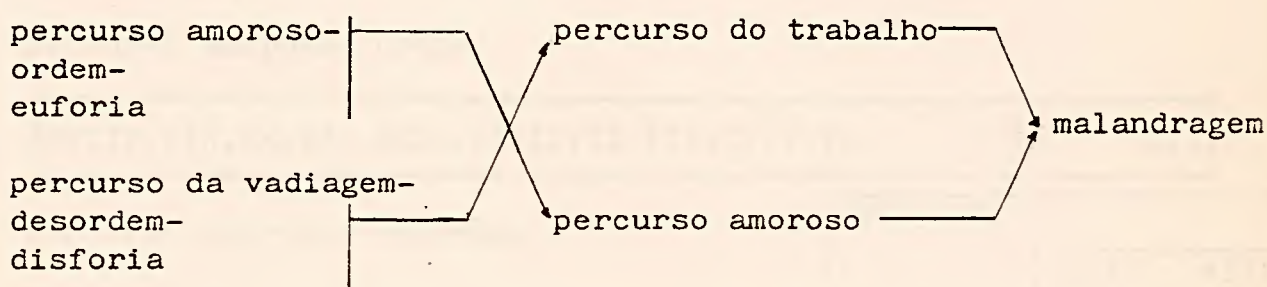
*"(...) o pequeno, dizemos, tendo tantas cousas bo-*



*as, escolheu a pior possível; nem foi para Coimbra nem para a Conceição, nem para cartório algum; não fez nenhuma dessas coisas, nem também outra qualquer: constituiu-se um completo vadio, vadio-mestre, vadio-tipo." (01 : 81).*

A partir deste capítulo, o sujeito passa a desempenhar dois papéis temáticos: um ligado ao tema amoroso, o papel do "apaixonado"; o outro, vinculado à segunda etapa da aprendizagem, o papel de "vadio". A partir desta bifurcação, os dois percursos correm paralelamente até o término desta sequência; neste momento eles se cruzam, um passa da euforia para a disforia, o outro faz justamente o contrário; depois eles continuam paralelamente no percurso da terceira sequência, até o entroncamento final que resulta no fruto da "malandragem". o diagrama é o seguinte, considerando um percurso do lado da ordem (portanto, só um programa amoroso, o primeiro) e o outro do lado da desordem, a vadiagem:

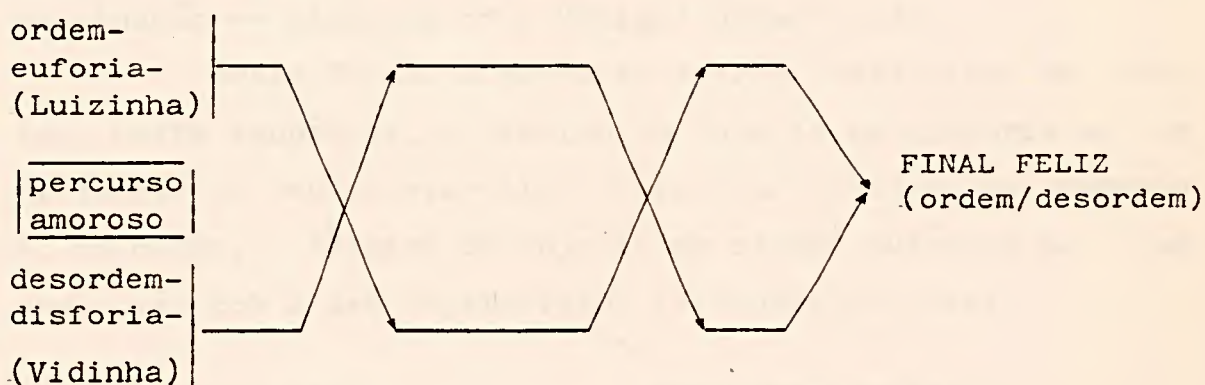
2ª sequência narrativa/ 3ª sequência narrativa



Dentro do percurso amoroso há outro paralelismo: um no hemisfério da ordem, o outro no hemisfério da desordem. Enquanto o primeiro termina em disforia, o segundo encerra a segunda sequência narrativa em estado eufórico. Nova inversão realizar-se-á na terceira sequência: o sujeito termina em disjunção com a Vidinha (desordem) e em conjunção com a

Luizinha (ordem), rebaixando-se de cargo para a conclusão feliz: ordem e desordem unem-se no mesmo patamar. Tais inver-sões implicam ainda nos seguintes dados: ao ficar em disjun-ção com a Vidinha, Leonardo é vencido por um sujeito caracte-rizado como "ingênuo", o Toma-Largura; ao reencontrar a con-junção do lado da ordem (Luizinha), com a morte do José Manu-el, Leonardo acaba vitorioso, substituindo o oponente caracte-rizado como "astuto". Eis o diagrama explicativo:

2ª seqüência / 3ª seqüência



Reorganizando os dezenove capítulos desta seqüência, a partir dos percursos acima levantados, temos:

percurso amoroso: ordem

XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII; II, III, IV, V, VI, IX, XII

percurso amoroso: desordem

VII, VIII

X, XI, XIII

percurso da vadiagem: desordem

X

A sucessividade dos fatos correspondentes aos três percursos resume-se a partir dos títulos dos capítulos. Se, por um lado, o percurso amoroso caminha da euforia para a disforia no trâmite da ordem e tendo como objeto-valor Luizinha-amores → domingo do Espírito Santo → o fogo no campo → con

triedades  $\rightarrow$  aliança  $\rightarrow$  declaração  $\rightarrow$  trama  $\rightarrow$  derrota  $\rightarrow$  o mestre de reza  $\rightarrow$  transtorno  $\rightarrow$  pior transtorno  $\rightarrow$  José Manuel triunfa  $\rightarrow$  triunfo completo de José Manuel —, do outro lado, o percurso amoroso tramitado no hemisfério da desordem e tendo como objeto-valor Vidinha, caminha da disforia para a euforia — remédio aos males  $\rightarrow$  novos amores  $\rightarrow$  o agregado  $\rightarrow$  malsinação  $\rightarrow$  escápula. Já o percurso da vadiagem (desordem), depois de um andamento disfórico, termina esta sequência em uma ascensão eufórica porque o sujeito vence, nesta caminhada, o seu principal oponente, o Vidigal (ordem) — o agregado  $\rightarrow$  malsinação  $\rightarrow$  escápula  $\rightarrow$  o Vidigal desapontado.

Desta forma, o percurso amoroso desdobrado em dois tem, nesta sequência, o término do sujeito em disforia ou em disjunção do seu objeto-valor (Luizinha/ordem) em um momento e, em outro, o término do sujeito em estado eufórico ou em conjunção com o seu objeto-valor (Vidinha/desordem):

ordem-fracasso

desordem- sucesso

$$\begin{aligned} \text{PN} &= F[ S_2 \rightarrow (S_2 \cap Ov_d) ] \\ &F[ S_1 \rightarrow (S_2 \cup Ov_m) ] \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} \text{PN} &= F[ S_1 \rightarrow (S_2 \cup Ov_m) ] \\ &F[ S_2 \rightarrow (S_2 \cap Ov_d) ] \end{aligned}$$

$S_1$  = sujeito do fazer (José Manuel).

$S_2$  = sujeito-estado e fazer - (Leonardo)

O = Luizinha

v = ordem

$S_1$  = sujeito do fazer  
(primos/Vidigal)

$S_2$  = sujeito-estado e fazer - (Leonardo)

O = Vidinha

v = desordem

O percurso da "vadiagem", por sua vez, parte de um estado de euforia com a desordem (vadiagem), sofre uma transformação engendrada pelo Vidigal que prende o sujeito e o coloca em disforia, até o mesmo alcançar a liberdade, através da fuga, e o estado final eufórico:



$$PN = \begin{matrix} (S_2 \cap Ov) \\ F [ S_1 \rightarrow (S_2 \cup Ov_m) ] \end{matrix}$$

desordem / euforia

ordem / disforia

$$PN = F [ S_2 \rightarrow (S_2 \cap Ov_d) ]$$

desordem / euforia

 $S_1$  = sujeito do fazer (Vidigal) $S_2$  = sujeito - estado e fazer - (Leonardo)

O = vadiagem

v = desordem

Obedecendo à linearidade cronológica, iremos percorrer o primeiro percurso amoroso. Se em alguns pontos ele passa a ser paralelo ao segundo percurso, os dois juntos criam um outro paralelismo com o percurso da vadiagem. Ainda, o primeiro percurso amoroso instaura um paralelismo com a sequência narrativa do pai, no quadro geral da narrativa, diagramatizado através de linhas pontilhadas. Este paralelismo explica o "agouro" ou "sina" que o sujeito adquire como herança paterna:

*"O leitor não se deve admirar disto, pois não temos cessado de repetir-lhe que o Leonardo herdara de seu pai aquela grande cópia de fluido amoroso que era a sua principal característica. Com esta herança parece porém que tinha ele tido também uma outra, e era a de lhe sobrevir sempre uma contrariedade em casos semelhantes." (01 : 137).*

Como antecipamos através do gráfico, no percurso amoroso desenvolvem-se dois percursos de uso, um sancionado pe

la ordem e o outro como desordem, formando, o primeiro, uma narrativa de fracasso e o segundo, uma narrativa de sucesso. O primeiro, a exemplo do percurso do pai, vai ter como consequência um desempenho "ingênuo" do filho — confirmado pelo diagrama do PN, onde a performance antecipa a competência — e resulta como aquele, no final da 3ª sequência, em um PN de sucesso. O segundo, ao instaurar um paralelismo com o percurso da vadiagem, tem um desenvolvimento contrário: competência e performance da "esperteza".

Como dissemos, o fracasso resultante no primeiro percurso amoroso remonta à história do pai que lhe destina, na dimensão cognitiva, o "agouro" e as "contrariedades" traduzidos, ironicamente, em falta de competência:

*"Convém lembrar que se pela sorte de um pai se pode augurar a de um filho, o Leonardo em matéria de amor não prometia de certo grande fortuna" (01 : 93).*

Analisando o percurso de fracasso, vamos ter como principal destinador-manipulador, o Padrinho ("que sabia de todos os seus sentimentos, e que os aprovava" (01 : 95)), reconhecedor do "querer" do sujeito e manipulador do mesmo por representar o seu interesse:

*"(...) vendo que o afilhado se fazia homem, e tendo decididamente abortado aquele seu gigantesco plano de mandá-lo à Coimbra, enxergava na sobrinha de D. Maria um meio de vida excelente para o seu rapaz." (01 : 97).*

Na definição dos papéis actanciais para o desenvol-

vimento do percurso narrativo, ganha corpo a categoria da "comunicação", desmembrada em destinadores e destinatários, já que implicitamente o que dinamiza esta categoria é um intrincado jogo de interesses. Além de ganhar a força da representação dos interesses sociais, tal categoria intimida a expressividade da categoria da "transitividade" (relação sujeito/objeto-valor) porque, no confronto individual, na disputa amorosa pelo mesmo objeto, o Leonardo tem por herança a "ingenuidade" e o seu rival traz consigo a marca da "astúcia":

*"No meio de tudo isto peor era que José Manuel parecia adiantar-se cada vez mais; astuto como era, insinuava-se destnamente no ânimo de D. Maria, e a cativava com atenções de toda a sorte."  
(01 : 97).*

Desta forma o Compadre alia-se à Comadre, enquanto que o José Manuel vai fazer do Mestre de Reza o seu "procurador". Ganham o palco os atores que atuam na categoria da "comunicação" e o Leonardo, ao fundo, vai juntando uma série de contrariedades: a frieza como resposta à sua declaração de amor, a morte do padrinho e a mudança para a casa paterna, a expulsão e a derrota definitiva: José Manuel casa-se com Luizinha.

O conflito trava-se entre os dois destinadores, cada um com sua devida competência, defendendo o seu sujeito:

*"— Eu também sou mestre, e veremos quem ensina melhor.*

*Ficaram os dous nisto; e o cego pôs mãos à obra.*

*Devemos prevenir ao leitor que a causa em*



*semelhantes mãos, se não se podia dizer decididamente ganha, pelo menos ficava arriscada; e o que vale é que do outro lado estava a comadre." (01:121).*

A comadre é vencida por defender um sujeito estigmatizado pela "sina da ingenuidade" e por querer manipular, ao nível do "parecer", uma outra personagem "astuta", no nível do "ser", D. Maria. Conclusão: o percurso da sanção acaba tendo como destinatário o Leonardo e a própria Comadre, sancionados, cognitivamente, e ao nível do ser pela D. Maria:

*"Senhora, aquilo é gênio, nasceu com ele, e com ele hã de ir à sepultura. Bem me diziam o que ele era, e apesar do seu ar sonso nunca lhe fiz fê." (01:140).*

*"— Tudo quanto me disse a respeito de José Manuel naquela história do roubo da moça, continuou D. Maria fazendo-se vermelha, o que era nela mau sinal, é falso, e muito falso. Sei isto de parte muito certa..."*

*Novo acesso de tosse acometeu a comadre.*

*— Pois olhe, prosseguiu D. Maria, tinha eu dado todo o crédito, tanto que havia rompido por um excesso com o pobre do homem, mas não caio noutra; esta me serviu de emenda." (01:140).*

A sanção pragmática é efetuada sob forma de punição: a privação do objeto-valor. Já, o José Manuel, caracterizado como "astuto" ataca o "ser" de D. Maria, o ponto fraco pelas demandas e conquista o seu objeto-valor:

*"Ora, os leitores hão de estar lembrados da mania que tinha D. Maria por uma demandazinha; a tirava-se a ela com vontade, e tal era o empenho que empregava na mais insignificante questão judiciária, que em tais casos parecia ter em jogo sua vida. Daqui se poderá concluir a satisfação que teria ela no dia em que se achava vencedora, e como se não julgaria obrigada a quem lhe proporcionasse a vitória." (01 : 155).*

Neste conflito entre o ser e o parecer, acaba vencendo, astutamente, o José Manuel e também manipulando o nível do parecer. Nas palavras de D. Maria compreendemos a manipulação efetuada:

*"(...) acrescentou finalmente que José Manuel, completamente justificado, graças à intervenção do mestre-de-reza, acabara por lhe dar a entender alguma coisa a respeito de Luizinha, o que D. Maria confessou não lhe ter sido totalmente desagradável, porque enfim, segundo alegava, José Manuel era um homem sisudo e de juízo, tinha corrido mundo, e não era nenhum criança (esta palavra doeu à comadre) que não fosse capaz de tratar bem de uma moça". (01 : 143).*

Só na última sequência é que o seu "ser" será revelado, através da sanção cognitiva e, depois, pragmaticamente, com sua morte desejada por D. Maria. Tal situação reabre as possibilidades de conquista para Leonardo que, neste percurso, vai apresentar-se como "esperto", afastado da sombra do pai, depois do seu desempenho no hemisfério da desordem, na liga-

ção amorosa com a Vidinha. Eis o "ser" revelado do José Manuel:

*"Saibam os leitores que, passada a lua de mel, em que tudo foram rosas, o nosso José Manuel pusera, como se costuma dizer, as mangas de fora, e tais cousas fez, que em poucos meses estava tudo em guerra aberta: tinha-se ele com sua mulher Luizinha mudado de casa de D. Maria, e por causa do dote vai, dote vem, herança daqui, herança dali, havia-lhe D. Maria proposto uma ação por tal sorte complicada, que era de desconfiar que não bastassem para ver-lhe o fim os dias que restavam de vida à pobre velha.*

*Tinha-se José Manuel tornado para Luizinha um verdadeiro marido-dragão, desses que só a-quele tempo os conta tão perfeitos, que eram um suplício constante para as mulheres." (01: 192).*

E a sanção final:

*"— Nunca pensei, criatura, nunca pensei que sucedesse tal... Mas aquilo como era linório! que palavrinhas doces! que santidade aquela! Agora, senhora, agora sou eu capaz de acreditar na história da moça furtada no Oratório de Pedra: ele tem bofes para tal... Mas hei de me ver vingada, oh! se hei de! tão certo como estar eu aqui: os desembargadores lá estão, que me hão de dar esse gosto: espero isso em Deus." (01 : 193).*

Se a convivência entre pai e filho é possível à



distância, quando eles se aproximam resulta em conflito. O pai é para o filho uma espécie de imã às avessas: na distância, o atrai; na aproximação, o repele. Em cada choque há a impulsão do Leonardo para o hemisfério da desordem: primeiro foi a traquinagem que o levou à vadiagem, agora esta é que vai levá-lo à malandragem.

O segundo percurso amoroso tem a função de uma "prova qualificante"\* do sujeito. Trata-se de desvincular da herança paterna e instaurar a sua plenitude: competência e performance da "esperteza", ou seja, a antítese do pai. Por isto, este percurso, caracterizado como uma narrativa de sucesso, vai estabelecer um paralelismo com o percurso da vadiagem e em ambos o sujeito exhibe a sua competência e performance, que lhe possibilita a conjunção com a desordem. É o passo mais importante da aprendizagem que o deixa pronto para o percurso da malandragem.

Com a expulsão, a prova qualificante é estabelecida e a sombra paterna irrompe como um fantasma:

\* "O exame das funções proppianas permitiu destacar a recorrência, no conto maravilhoso, desse sintagma narrativo a que corresponde a prova em suas três formas: qualificante, decisiva e glorificante." (65 : 358).

"Se as três provas — qualificante, decisiva e glorificante — têm a mesma organização sintática, elas se distinguem entretanto — no esquema narrativo canônico — pelo investimento semântico, manifestado na consequência: assim, a prova qualificante corresponde à aquisição da competência (ou das modalidades do fazer), a prova decisiva, à performance, a prova glorificante ao reconhecimento. Essa consecução de três provas (as duas primeiras situadas na dimensão pragmática, a última, na dimensão cognitiva) constitui de fato um encadeamento às avessas, conforme o qual o reconhecimento pressupõe a performance e, esta, a competência correspondente: só pode haver prova glorificante para sancionar a prova decisiva pressuposta e, por sua vez, a prova decisiva não poderia realizar-se sem a presença (implícita ou explícita) da prova qualificante." (65 : 359).

*"O Leonardo, que talvez hereditariamente tinha queda para aquelas cousas, ouviu boquiaberto a modinha, e tal impressão lhe causou, que depois disso nunca mais tirou os olhos de cima da cantora" ( 01 : 133/134).*

Daí para a "paixão" é um passo:

*"(...) agora não via senão os olhos negros e brilhantes, e os alvos dentes de Vidinha; não ouvia senão o eco da modinha que ela cantara. Estava pois embebido num êxtase contemplativo." ( 01 : 136).*

A previsibilidade continua, faltam as adversidades de um lado e o aparecimento mágico da "fada" madrinha de outro. As duas coisas vêm em seguida, os primos enciumados da Vidinha e a Comadre:

*"(...) logo, o amigo Leonardo terá desta vez de lutar com duas contrariedades em vez de uma." ( 01 : 137).*

*"Declarou-se portanto, desde que começaram a aparecer os sintomas do quer que fosse entre Vidinha e o nosso hóspede, guerra de dous contra um, ou de um contra dous." ( 01 : 146).*

A guerra chega às vias de fato, justificada pela "sina" que o persegue. Por outro lado começam a aparecer as compensações, ou seja, a simpatia e a proteção:

*"Lutaram os dous por algum tempo sem que disso resultasse acidente grave para nenhum deles,*

*e afinal apartaram-se. Leonardo, apenas se viu livre do seu adversário, foi querendo pôr-se no andar da rua: pesava sobre o infeliz desde criança uma espécie de sina de Judeu Errante. As velhas, que em todo o barulho tinham tomado o partido dele, não consentiram porê-lo nisso; alegaram que estavam em sua casa, e podiam mandar como quisessem. Leonardo insistiu apesar disso e dos rogos de Vidinha; porê-lo no momento em que tentava abrir a porta da rua, entrou por ela a comadre." (01 : 147).*

Um dia forjaram uma patuscada semelhante àquela que dera origem ao conhecimento de Leonardo com a família. Era uma conspiração dos primos. Chega o Vidigal e prende o Leonardo. Até aqui estamos no terreno da previsibilidade: o amor, as contrariedades e a privação do sujeito de seu objeto-valor:

*"(...) e voltemos a saber o que foi feito de Leonardo, a quem deixamos na ocasião em que fora arrancado pelo Vidigal dos braços do amor e da folia!" (01 : 157).*

Neste momento há uma inversão para a imprevisibilidade: o percurso amoroso entronca-se ao percurso da viagem através do ato ousado: fugir das garras do major Vidigal. Trata-se da "prova decisiva": o herói está pronto, ou melhor, o anti-herói revela-se vencedor na prova estabelecida no hemisfério da desordem e junta aos louros da vitória a competência e a performance da esperteza. Ao derrotar o Vidigal, expõe a fragilidade do sistema judicial representado por ele e o coloca em julgamento, em uma inversão total, de sanciona



dor a destinatário sancionado e ridicularizado pela sociedade. É a última etapa do percurso, a "prova glorificante":

*"Enquanto o Vidigal e os granadeiros vanejavam a casa em que haviam entrado, Leonardo punha-se longe, e em quatro pulos achava-se em casa de Vidinha, que o recebeu com um abraço, exclamando:*

*-- Qual! ai está ele." (01 : 158).*

Se o último percurso amoroso serviu como prova de qualificação, decisiva e glorificante do sujeito, para livrar-se da sombra paterna e instaurar o seu "ser", o percurso da vadiagem vai solidificar aquele e por sua vez fazer de Leonardo o vadio acabado, manipulador do ser e do parecer, que se tornará capaz até de arrumar um trabalho (parecer) para a conquista de um espaço social incorporador da sua malandragem (o nível do ser).

Vamos recontar resumidamente os sucessos do percurso da vadiagem:

*"(...) o rapaz tomara gosto à vida de vadio, e por princípio algum queria deixá-la." (01 : 97).*

Estabelecido o seu "querer", o sujeito vai agregar-se à uma vida familiar no hemisfério da desordem. Na categoria da "comunicação" o percurso do destinador-manipulador instaura-se imediatamente, contrabalançado, por outro lado, de anti-destinadores, o percurso da sanção. É a "lei das compensações" que impulsiona todo o percurso narrativo de Leonardo, a verdadeira mola da sua narrativa:

"Principiemos por declarar que as duas velhas irmãs tinham concebido desde o primeiro momento uma decidida simpatia por ele, e era esse o único ponto por onde o podemos julgar um pouco feliz: se a cada passo encontrava contrariedades e antipatias, também lhe não faltavam por contrabalanço simpatias e favores. Isto já era meio caminho andado para qualquer projeto que ele formasse, qualquer intenção que tivesse ou desejo que se lhe despertasse. Mas note-se que para não falhar a lei das compensações, que pesava constantemente sobre ele, logo o projeto, a intenção e o desejo que teve sucedido ser a respeito de uma cousa que já tinha despertado igual projeto, intenção e desejo em duas outras pessoas, o que equivale a dizer-se, como já o fizemos, que tinha de lutar com duas dificuldades." (01 : 145/146).

Se as duas velhas irmãs formam o percurso do destinador-manipulador através da concessão da "simpatia", o querer do sujeito, sua "intenção" ou "desejo" esbarra, através da "lei das compensações", no percurso da sanção. Deste lado vem, primeiramente, a sanção cognitiva, através da Comadre que lhe quer ver fora do hemisfério da desordem. Nas palavras da Comadre encontramos também a origem remota de um outro descendente do nosso Leonardo pelas veredas que intercruzam os caminhos da nossa Literatura. Trata-se de Geraldo Viramundo, o Grande Mentecapto, que parecem referir-se a ele as palavras dirigidas ao Leonardo:

"— Rapaz dos trezentos demos, valham-te os serafins ... tu tens nesta cabeça pedras em vez

*de miolos; o sol não cobre criatura mais renegada do que tu. És um vira-mundo; andas feito um valde-vinos, sem eira nem beira nem ramo de figueira, sem ofício nem benefício, sendo pesado a todos nesta vida ..."* (01 : 149/150).

Já a sanção pragmática vem em forma de delação dos primos de Vidinha que resulta em punição. Por esta ter como origem destinadores defendendo interesses individualizados (primos), toma a forma de retribuição negativa com o nome de "vingança", mas por ser aplicada por um destinador social, o major Vidigal, recebe o nome de "justiça" (65 : 389), que resulta em prisão e privação do sujeito de seu objeto-valor:

*"Foram ter com o Vidigal, e sem precisar mentir armaram ao Leonardo uma cama muito bem feita: era um homem sem ofício nem benefício, vivendo à custa alheia, enchendo de pernas a casa de duas mulheres velhas, a quem não tinha aproveitado a experiência, e, o que é mais, roubando aos primos o amor de sua prima."* (01 : 162).

Com a prisão estabelece-se a prova decisiva para o personagem. O Vidigal é o seu desafio, "a quantidade constante de seus cálculos" (01 : 158). É instaurado o ponto mais alto da tensão:

*"O pobre rapaz, durante aqueles combates íntimos, suava mais do que no dia em que fez a primeira declaração de amor a Luizinha. Só havia na sua vida um transe a que se assemelhava, aquele em que então se achava, era o que se havia passado,*



*quando criança, naquele meio segundo que levava a percorrer o espaço nas asas do tremendo pontapé que lhe dera seu pai." (01 : 158).*

A fuga tem sucesso e constitui-se no primeiro desempenho, tanto no plano amoroso como no da vadiagem, e prepara, na seqüência seguinte, uma série de desempenhos vitoriosos: no terreno amoroso, a desvinculação da sombra paterna e do agouro; no terreno da vadiagem, a instauração da "astúcia" sobre a "ingenuidade" do Vidigal que resultará na formalização da malandragem. Por isso, neste momento do percurso, embora tenha uma performance vitoriosa, o estado passional do sujeito encontra-se dividido entre o "medo" e a "coragem", entre a sombra do pai e a sua extinção:

*"É impossível descrever o que sentiu o Leonardo quando por entre as cortinas da cadeirinha viu-os passar e subir a escada. Foi uma rápida alternativa de frio e calor, de tremor e de imobilidade, de medo e de coragem; veio-lhe outra vez à lembrança o pontapé paterno: era o termo constante de comparação para todos os seus sofrimentos." (01: 158).*

Finalmente, a prova glorificante: "O Vidigal desapontado", sancionado e exposto ao ridículo:

*"O major tomou tudo aquilo como um escárnio que o gênio da vadiagem e do garotismo lhe fazia: era mister que ele, para ver-se livre da comadre, que não lhe largava os joelhos, declarasse por sua própria boca, diante de toda aquela gente,*

*que o Leonardo havia fugido! Declarou-o, e fugiu de todos aqueles olhares, em cada um dos quais via um insulto." (01: 163).*

O entroncamento dos dois percursos acaba por constituir o PN de base que esta seqüência narrativa sintetiza: a aprendizagem da vadiagem. Neste sentido, tanto o percurso amoroso (desordem), quanto o percurso da vadiagem formam sintagmas narrativos correspondentes à "prova", no repertório das funções proprianas. Se o primeiro teve como resultado o sucesso no plano amoroso, depois de tripartir-se nas três formas da "prova", significa que o sujeito adquiriu, na prova qualificante, a competência para o "fazer" a conjunção com o objeto-valor e desfazer-se do estigma do pai; na prova decisiva, adquiriu a perfórmance da conquista amorosa; e na glorificante, o mesmo resultado do percurso da vadiagem: o reconhecimento de sua "esperteza" no terreno da desordem. Por sua vez, o segundo percurso atribui-lhe a competência de vadio, a perfórmance para enganar a "ordem" e a mesma glorificação já apontada no percurso amoroso.

O entroncamento dos dois percursos no pólo da desordem é textual, além de estrutural:

*"Leonardo passava vida completa de vadio, metido em casa todo o santo dia, sem lhe dar o menor abalo o que se passava lá fora pelo mundo. O seu mundo consistia unicamente nos olhos, nos sorrisos e nos requebros de Vidinha." (01 :150).*

Tal entroncamento leva-nos a um entendimento mais generalizado de todo o percurso do personagem. Assim, a primeira seqüência narrativa, o primeiro passo da aprendizagem,

corresponderia à prova qualificante: a competência da traquinagem; a segunda seqüência narrativa corresponderia à prova decisiva: a performance da vadiagem e na terceira seqüência narrativa, a assimilação de toda a aprendizagem ganha o estatuto de prova glorificante: o reconhecimento da malandragem.

### Terceira Seqüência Narrativa : trabalho e malandragem

A terceira seqüência narrativa vai do capítulo XV ao XXV, o término do livro. Os títulos dos capítulos resumem a sucessão dos fatos: caldo entornado → ciúmes → fogo de palha → represálias → o granadeiro → novas diabruras → descoberta → empenhos → as três em comissão → a morte é juiz → conclusão feliz. Trata-se do último PN de base que conclui a aprendizagem do "malandro" e que tem como base de sustentação dois programas narrativos de uso: um amoroso e o outro do "trabalho".

Neste contexto ganha importância o percurso do destinador-manipulador, onde a figura da comadre adquire relevo, não só pela sua atuação, mas por desencadear todo o mecanismo de "empenhos", o sustentáculo da malandragem. A manipulação dá-se logo no início da seqüência e predispõe o sujeito, sob ameaças sancionadoras, a querer, enfim, uma ocupação:

*"O tema do sermão foi a necessidade de buscar o Leonardo uma ocupação, de abandonar a vida que levava, gostosa sim, porém sujeita a emergências tais como a que acabava de dar-se. A sanção de todas as leis que a pregadora impunha ao seu ou*



*vinte eram as garras do Vidigal.*

*— Haveis de afinal cair-lhe nas unhas ,  
dizia ela no fim de cada período; e então o cõvado  
e meio te cairã também nas costas.*

*Esta idéia do cõvado e meio fez brecha  
no espírito do Leonardo: ser soldado era naquele  
tempo, e ainda hoje talvez, a peor coisa que po-  
dia suceder a um homem. Prometeu pois sinceramente  
emendar-se e tratar de ver um arranjo em que estives-  
se ao abrigo de qualquer capricho policial do ter-  
nível major. Achar porém ocupação para quem nunca  
cuidou nela até certa idade, e assim de pê para  
mão, não era das cousas mais fáceis."(01 : 165).*

Aberta a seqüência, percebe-se que a mesma é conse-  
qüência de um aprendizado anterior. Desta maneira o "querer"  
do sujeito revela uma predisposição para o trabalho ao nível  
do parecer ("arranjo") para na verdade abrigar-se dos capri-  
chos do Vidigal (nível do ser). É importante notar neste mo-  
mento a conotação negativa dada à profissão de soldado, jus-  
tamente o arranjo em que o Leonardo vai apoiar-se futuramen-  
te, o que reforça a idéia de que o trabalho é só pretexto, o  
nível do parecer. Por isso a Comadre empenha-se para conse-  
guir um outro arranjo, não menos desprovido de proteções:

*"Entretanto o zelo da comadre pôs-se em  
atividade, e poucos dias depois entrou ela muito  
contente, e veio participar ao Leonardo que lhe ti-  
nha achado um excelente arranjo que o habilitava ,  
segundo pensava, a um grande futuro, e o punha per-  
feitamente a coberto das iras do Vidigal; era o  
arranjo de servidor na ucharia real. Deixando de*

*parte o substantivo ucharia, e atendendo só ao adjetivo real, todos os interessados e o próprio Leonardo regalaram os olhos com o achado da comadre. Empregado da casa real?! oh! isso não era coisa que se recusasse; e então empregado na ucharia! essa mina inesgotável, tão farta e tão rica! ... A proposta da comadre foi aceita sem uma só reflexão contra, da parte de quem quer que fosse." (01:165/166).*

Neste momento, o percurso do trabalho é paralelo ao percurso do major Vidigal no "querer" vingar-se de Leonardo. Como já referimos anteriormente, em tal percurso e em outros subseqüentes, o major desempenha a modalização do "querer" e não do "dever"; justamente por isso as suas derrotas, além de consolidar a sua imagem de "ingênuo", vão servir como ponto de afirmação da "esperteza" do Leonardo até que o mesmo adquira a performance final de "malandro".

Um outro paralelismo é instaurado com o percurso do trabalho. Trata-se de novo percurso amoroso, no hemisfério da desordem, com a moça do Toma-Largura. Tal percurso é engendrado pelos capítulos CIÚMES, FOGO DE PALHA e REPRESÁLIAS que vão resultar na união de Vidinha com o Toma-Largura, portanto, o encerramento do percurso amoroso de Leonardo no pólo da desordem.

Tal encerramento, se por um lado disjunge o sujeito dos seus dois objetos amorosos no hemisfério da desordem, por outro, inicia os sucessos que irão unir o sujeito ao antigo objeto amoroso, no lado da ordem. Com a morte de José Manuel há o encontro do Leonardo com a Luizinha e, neste momento, assistimos a um novo desempenho do personagem, devidamente apoiado em uma competência adquirida e desvinculada da

sombra paterna:

*"Luizinha achou Leonardo um guapo rapagão de bigodes e suíça; elegante até onde pode sê-lo, um soldado de granadeiros, com o seu uniforme de sargento bem assente. Leonardo achou Luizinha uma moça espigada, airosa mesmo, olhos e cabelos pretos, tendo perdido todo aquele acanhamento físico de outrora." (01 : 204).*

*"É tanto assim, que durante a cena muda que se passou, quando os dous deram com os olhos um no outro, passaram rapidamente pelo pensamento do Leonardo os lances de sua vida de outrora, e remontando de fato em fato chegou àquela ridícula mas ingênua cena da sua declaração de amor a Luizinha. Pareceu-lhe que tinha então escolhido mal a ocasião, e que agora isso teria um lugar muito mais acertado." (01 : 204/205).*

Aparece ainda a figura do destinador-manipulador que é a atuação da Comadre:

*"Começou então a retrazar um antigo plano em cuja execução por muito tempo trabalhava, e cujas probabilidades de êxito lhe haviam reaparecido no que se acabava de passar." (01 : 205).*

Mas a união entre os dois já está consolidada e o estado de euforia do sujeito realiza-se, agora, no lado da ordem:



*"Depois que se fizera moça, e que tomara estado, nunca Luizinha tinha tido momentos de tão verdadeiro prazer como os que ali estava gozando naquela conversa, num dia de luto, quando acabava de sair o caixão que levava à sepultura aquele que devia ter feito a sua felicidade. O Leonardo também por sua vez, nunca, no meio de todas as vicissitudes de sua vida extravagante, tinha tido instantes que tão rápidos lhe corressem do que aqueles em que via o objeto de seus primeiros amores sob o peso do infortúnio em um dia de pranto." (01: 205).*

A mudança do estado passional do sujeito é extremamente significativa. Ela nos remete à segunda sequência narrativa para instaurar, agora, uma inversão: lá há o desenvolvimento de uma narrativa de fracasso que passa, no momento atual, a evoluir como uma narrativa de sucesso; por outro lado, o percurso que teve como desfecho o sucesso, ganha ares de fracasso pela união de Vidinha com o Toma-Largura e de desinteresse, pelo abandono de Leonardo. Invertendo o seu estado passional para a euforia no pólo da ordem, o Leonardo exemplifica não só uma mudança de comportamento, mas um avanço no estágio de sua aprendizagem, mostrando que já adquiriu o "saber" procurado, o "saber-ser" malandro. Tal estágio só pôde ser alcançado com o desenvolvimento paralelo do percurso do trabalho (parecer) que lhe serve de apoio para as manipulações efetuadas na concretização do "ser": a imunidade e os arranjos que lhe asseguram um espaço no hemisfério da ordem. De fato a união com Luizinha é selada pela nova ambigüidade do personagem, o parecer (trabalho e farda) e o ser (paisano ou malandro):

*"Passada a primeira emoção, Luizinha en-  
gueu-se e fez ao Leonardo um acanhado cumprimento:  
este correspondeu-lhe com alguma coisa entre cum-  
primento paisano e continência militar." (01 : 205).*

Analisado o percurso amoroso que representa uma parte do personagem, a sua verdade, o nível do ser, o seu lado da ordem, resta-nos acompanhar o desenvolvimento do percurso paralelo, o do trabalho, onde evidencia-se, no lado da desordem, toda a manipulação do nível do parecer.

Neste percurso, os mecanismos de "empenhos" e de "proteção" vão assegurar uma dinâmica de compensação: quanto mais o personagem trilha pelas veredas da desordem, maior é a "imunidade" ou a recompensa no ambíguo código da "ordem", porque o mesmo é nebuloso, difuso, afrouxado ou retesado em suas amarras pela conveniência das mãos manipuladoras do seu invólucro de aparência.

Assim, quando o personagem perde o emprego na ucharia, retorna à cena seguinte como granadeiro, promovido pelo próprio Vidigal que reconhece a sua "astúcia" e a eficácia de sua aprendizagem "numa rica escola de vadiação e peraltismo" .( 01 : 182).

Como granadeiro, ganha Leonardo o pretexto para o exercício de sua malandragem. Engana o major no episódio do "Papai lelê, seculorum" e no lugar da punição recebe a benevolência do Vidigal:

*"(...) o caso foi que além das risadas, dos remos dos camaradas e dos transees da meia hora que estivera amortalhado, nada mais lhe sucedeu, com espanto de todos, e principalmente dele mesmo: o major dera daquele modo uma grande prova de desusao*

*da benevolência." (01 : 185).*

Quando "as cousas entraram de novo em seus eixos ordinários" Leonardo junta-se ao Teotônio e prega NOVAS DIABRURAS. Ridicularizam o Vidigal e há a DESCOBERTA, a prisão, ameaça de sanção física ("chibatado") e irrompe-se o mecanismo dos EMPENHOS:

*"O Leonardo, como dissemos, achava-se preso; fizera disso ciente à madrinha, que se pôs em alvoroço, não só pelo fato em si, como pelo generoso motivo que o havia ocasionado. O primeiro passo pois que tiveram a dar as duas, D.Maria e a comadre, em virtude do seu pacto, foi tratar de alcançar a soltura do Leonardo, e livrá-lo do mais que (sabe Deus) lhe estaria preparado.*

*Vamos ver como se houveram em semelhante empenho." (01 : 193).*

No capítulo seguinte — AS TRÊS EM COMISSÃO — a aliança da Comadre, D.Maria mais a Maria-Regalada resulta na manipulação do Vidigal, liberdade para Leonardo e sua promoção a sargento:

*"Vinha em completo uniforme de sargento da companhia de granadeiros!*

*— Como? olhem o major. É então?!*

*— É verdade, senhora dona, respondeu o Leonardo; a ele tudo devo." (01 : 204).*

Neste momento, os dois percursos (amoroso e do trabalho), até então paralelos, unem-se para a CONCLUSÃO FELIZ .



Para se consolidar a união de Leonardo com Luizinha há ainda duas dificuldades, justamente no percurso do trabalho. A primeira é o fato de Leonardo ser um soldado:

*"Havia porê<sup>m</sup> no meio de tudo uma circunstância que lhe desconcertava os planos. O Leonardo era soldado. Ora soldado, naquele tempo, era coisa de meter medo." ( 01: 207).*

A segunda é o impedimento do casamento por Leonardo ser um soldado de linha:

*"Infelizmente ocorria-lhe a mesma dificuldade: um sargento de linha não podia casar. Havia talvez um meio muito simples de tudo remediar. Antes de tudo, porê<sup>m</sup>, os dous amavam-se sinceramente, e a idéia de uma união ilegítima os repugnava." ( 01: 208).*

A primeira dificuldade tem mais a função de uma coerência estrutural da narrativa do que propriamente significar um impedimento para o desfecho do percurso do personagem. O atributo negativo acaba por situar o percurso do trabalho no pólo da desordem, contrapondo-se ao percurso amoroso, paralelo, situado no pólo da ordem. "A idéia de uma união ilegítima os repugnava", o que patenteia uma preocupação com a ordem:

*"Esse meio de que falamos, essa caricatura da família então muito em moda, é seguramente uma das causas que produziu o triste estado moral da nossa sociedade." ( 01 : 208).*

A explicação da primeira dificuldade leva-nos ao entendimento da segunda: por estar o último percurso amoroso ao nível do "ser" e o do trabalho, ao nível do parecer, é justamente neste percurso que a dificuldade se apresenta para poder-se evidenciar todo o jogo de manipulação. Chegamos ao último acontecimento do livro onde o mecanismo dos "empenhos" coroa a seqüência da malandragem. Leonardo consegue a sua baixa de tropa de linha, o que lhe dá abertura para o final feliz: a união do percurso amoroso com o percurso do trabalho, a união da ordem e da desordem, do ser e do parecer, a instauração da malandragem:

*"O major desta vez achou o pedido muito justo, em consequência do fim que se tinha em vista. Com a sua influência tudo alcançou; e em uma semana entregou ao Leonardo dous papéis: — um era a sua baixa de tropa de linha; outro, sua nomeação de Sargento de Milícias." ( 01: 209).*

O fecho do percurso é o PN realizado: a concretização da aprendizagem e a formalização da malandragem. O desenvolvimento paralelístico entre o percurso amoroso final (ordem) e o percurso do trabalho (desordem) entronca-se no nó intermediário em que se situa o malandro nos "interstícios do sistema, onde vive comprometido no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem." (75 : 209). De fato, toda a manipulação efetuada no percurso do trabalho exemplifica a manifestação do nível do parecer, do trabalho usado como pretexto para o personagem realizar o seu nível do ser e ao mesmo tempo instaurar o paradigma do personagem chamado malandro:

*"E o malandro é um ser deslocado das ne*

*gras formais da estrutura social, fatalmente excluindo do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se." ( 75: 204).*

A ironia de todo este percurso consiste justamente na manipulação do nível do "ser" pelo "parecer". O "querer" o trabalho revela-se "falso"; ele é o trampolim para o "querer" verdadeiro: a malandragem. Deste modo, repetimos no percurso deste personagem, mais uma vez, o esquema que estrutura a figura da ironia. O trabalho parece mas não-é o seu querer — é a instauração da "mentira"; o trabalho é e não-parece ser a sua malandragem, ou jogo de manipulação — o seu "segredo". Por não-ser o seu querer (ao nível do ser), o trabalho é justamente o mecanismo de sua malandragem, o não-parecer, a ironia. Desta forma o "querer" do personagem, como a figura da ironia, revela-se na "falsidade" — o nível do parecer —, enquanto que a malandragem é a sua "verdade" — o nível do ser.

E a própria "malandragem", quando foi situada no ponto certo de equilíbrio entre a ordem e a desordem, passa, agora, a ter uma imagem aproximada da estrutura da figura da ironia. Se esta configura-se como "falsidade" porque — como vimos no exemplo da palavra "devotos" — o significante expresso não-é e não-parece corresponder ao significado contextualizado (não-devotos) que dá à construção o estatuto de figura, o mesmo parece acontecer com a instauração da malandragem no percurso do Leonardo: o trabalho não-é e não-parece ser a característica do malandro; portanto, ele é "falso", é o "parecer" que se faz passar pelo "ser" — o ponto de equilíbrio da malandragem.

Assim, a CONCLUSÃO FELIZ do final da narrativa leva-nos a duas figurativizações: da ironia e do malandro. As



duas figurativizações levam-nos, por sua vez, a perceber que o final feliz da estrutura romântica utilizado como desfecho do livro é apenas o nível do parecer; ao nível do ser trata-se de um fecho inovador no plano formal, através da figura da ironia e da instalação de um personagem enquanto paradigma do malandro; e no plano do conteúdo, da leitura de uma sociedade que tem nos arranjos de seus pares o jogo evidente da ironia e da malandragem. Ainda, o que a narrativa romântica comum utiliza como uma forma de desfecho (o final feliz), neste livro o desfecho torna-se uma forma de inovação da narrativa: uma estruturação formal que espelha uma organização social.

E quando o autor diz "já naquele tempo (e dizem que é defeito do nosso) o empenho, o compadresco, eram uma mola real de todo o movimento social" (01 : 196) está denunciando que todo o mecanismo de empenhos, proteção, intermediação e imunidades, gerador, no percurso do personagem, da ironia e da malandragem, corresponde a uma imagem profunda dos meios e mecanismos de instauração do "trabalho" na formação de um segmento de nossa sociedade.

Assim, como a forma e o conteúdo unem-se, na narrativa, através do mecanismo estético-formal da ironia e da malandragem, da mesma maneira a realidade une-se à ficção por espelhar, nos primórdios de sua formação, a mesma forma de organização irônica e malandra da narrativa.



### 3.1.4. A Leitura do Triângulo

*"Com isso, descobrimos um triângulo de dramatizações, todas elas essenciais na definição de nossa identidade social enquanto brasileiros."*  
(R. da Matta)

A análise dos percursos narrativos dos três personagens principais proporcionou-nos a configuração de um triângulo, cujos vértices relacionam-se através do ângulo da ironia, apesar dos traços diferentes riscados por cada uma das linhas narrativas. Por este motivo, além das outras muitas manifestações da figura ao longo da análise, vamos considerar a figura da ironia como uma figura do texto\*. Entendemos por texto\*\* o resultado da junção do plano do conteúdo, construído no percurso gerativo, com o plano da expressão, na perspectiva semiótica, interessada em explicar as organizações da expressão na "tarefa de construção do sentido", ou ainda, pensamos em um texto que além de expressar o conteúdo, seu plano da expressão compõe também "organizações secundárias da expressão." (51: 251).

Sobre as organizações secundárias da expressão, Dia na Luz Pessoa de Barros diz o seguinte:

*"As organizações secundárias correspondem, no plano da expressão, às configurações e percursos figurativos do conteúdo, ou seja, como elas, investem e 'concretizam' percursos temáticos abstratos. Extrapolam-se o nome e fala-se em figuras da expressão, que se manifestam sob a forma de unidades reiteradas da expressão, em geral traços ou conjuntos de traços, que assumem relações de carã-*

\*Cf. (51 : 250/255).

\*\* Cf. (65 : 260/261).

*ter semi-simbólico com o plano de conteúdo. Em outros termos, uma categoria da expressão, que subsuma a articulação de contrários, correlaciona-se a uma categoria do conteúdo." (51 : 251/252).*

Desta maneira, a ironia como figura do texto inscreve-se como uma categoria da expressão que subsume a articulação de contrários — falso vs verdadeiro —, através dos quais correlaciona-se com a categoria do conteúdo — ordem/desordem; ser/parecer; falso/verdadeiro; justiça/livre-arbítrio; ingenuidade/esperteza; fidelidade/infidelidade; nacionalismo/estrangeirismo; trabalho/malandragem, etc.

Assim, a partir do enfoque dado à análise, percebe-se uma linha de leitura da expressão obtida pela reiteração da figura da ironia que tem como suporte a inversão de um termo pelo seu contrário — conforme vimos no capítulo: "Ironia: uma figura em espelho". O traço irônico da inversão opõe um significante atualizado ao seu contrário contextualizado e, da mesma forma, um conteúdo posto ao seu inverso pressuposto, dentro da categoria do "ser" vs "parecer". Essa categoria relaciona-se, no texto em estudo, à categoria abstrata de conteúdo articulada em ordem/parecer vs desordem/ser.

A inversão irônica concretiza formalmente o tema abstrato do conteúdo, qual seja o da definição das regras de comportamento em uma sociedade em formação, pela inversão da ordem em desordem, do ser pelo parecer. A inversão do percurso temático realiza-se também no discurso, sob a forma de figurativizações, cujas principais são o "ícone" que flagra o Vidigal vestindo "farda, calças de enfiar, tamancos, e um lenço de Alcobça sobre o ombro, segundo seu uso", depois, o "símbolo", o Vidigal "em hábitos menores, de rodaque e taman



cos" e, ainda, o Leonardo quando reata as relações com a Luíza e corresponde-lhe "com alguma coisa entre cumprimento paisano e continência militar."

A correlação efetuada justifica-se no seguinte:

*"A correlação proposta entre a categoria da expressão e a do conteúdo cria o sistema semi-simbólico, em que as relações entre os dois planos não são convencionais, no sentido atribuído à relação comumente vigente entre expressão e conteúdo. Nas organizações semi-simbólicas, secundárias, cabe à expressão concretizar sensorialmente as abstrações temáticas do conteúdo, instaurando, assim, um novo saber sobre o mundo." ( 51 : 253 ).*

Desta forma, apreende-se no texto em estudo, através da figura da ironia, a inversão do "ser" em "parecer", ou seja, percebe-se formalmente o efeito do inverso, do contrário, o "ser" de um conteúdo — o ritmo da sociedade — movimentado no palco da desordem e no nível do "parecer".

Feita a aproximação entre a "expressão" e o "conteúdo" a partir do pressuposto de, que um conteúdo articula-se a partir da base de uma forma de expressão e tendo esta, por sua vez, como base a figura da ironia que preconiza um processo de inversão, este mesmo conteúdo deve ser lido a partir da mecânica da inversão: a desordem ou falta de organização naquilo que aparenta ser organizado e ter a ordem como padrão (o código de regras das práticas sociais). E parece ser esse mesmo o tema profundo do romance quando os seus três personagens principais articulam uma relação triangular representativa de três faixas distintas do poder judiciário da época: no alto do triângulo, a figura do major Vidigal;

na base, o meirinho Leonardo-Pataca e seu filho, o sargento de milícias, Leonardo.

A leitura efetuada a partir do mecanismo da inversão, além de estabelecer a relação entre a "expressão" e o "conteúdo", corresponde à leitura principal e mais sólida que se pode efetuar do texto. Outras leituras são possíveis a partir desta e quando passamos a desarticular os pontos dessa relação triangular que une os personagens. Embora menos sólidas por adentrarem no terreno movediço da interpretação, a título de sugestão, passaremos a estabelecer outras implicações de leituras.

Em cada um dos vértices do triângulo, no desenvolvimento da análise, sugerimos uma leitura a partir dos percursos narrativos, evidenciando o processo de inversão com que são finalizados. O representante máximo da ordem, o major Vidigal, revela no final a sua conjunção com a desordem. Tal inversão levou-nos à leitura de que a "justiça" tematiza a estrutura-se entre os pólos da ordem e da desordem ao nível do parecer; ao nível do ser, ela revela estender-se até o terreno do livre-arbítrio, implicando naquilo que não foi ainda codificado, ou seja, o que é "não-permissivo" ou "não-proibitivo". Por isso mesmo, o fato do seu representante máximo ter em suas mãos o poder de decisão e mancomunar-se com a desordem, pressupõe todo um poder judiciário maleável entre a ordem e a desordem, tornando-se extremamente manipulável a codificação das práticas dos contraditórios "não-ordem" ou "não-desordem" ou daquilo que pode ser "não-permissivo" ou "não-proibitivo".

A outra facção do poder judiciário, representada pelo meirinho, desenvolve um percurso narrativo tematizado pela formalização familiar. Enquanto ocupante de um cargo de concessão régia que pressupõe um vínculo de favores, o per-



curso de Leonardo-Pataca vai ser marcado pelo cerceamento do código impositivo da ordem e daí a renúncia do seu "querer" (união com moças estrangeiras) para um arranjo com uma "moça da terra", sancionado como ordem. Para o Pataca o código da justiça é implacável e sua obediência cega faz dele o "ingênuo" manipulado pelo nível do parecer da "justiça" e do "estrangeirismo", processando uma inversão no seu percurso que resgata um valor "nacionalista" ao nível do ser, ao vir constituir uma família situada, conforme as regras do jogo, no hemisfério da ordem.

Por outro lado, o Leonardo que se posiciona sempre ao nível do ser, consegue passar incólume em todo o seu percurso à manipulação do padrinho, ao nível do parecer: concretamente, vai ter como herança os bens do "arranjei-me" do Compadre, o seu nível do ser. O código judiciário é para ele um desafio, o que explica suas incursões constantes para o pólo da desordem e, com isto, juntamente com o desenvolvimento do seu percurso, vai-se formalizando um novo código, porque o mesmo não tem a atitude de submissão do pai, mas sim, através do mecanismo dos empenhos, de "negociação" com o representante da justiça. O resultado do seu percurso é a aprendizagem de manipulação do código, o jogo de inversões que lhe rende o estatuto de malandro: faz do trabalho (parecer) a mola de impulsão para o seu querer, um espaço devidamente sancionado como ordem e ao nível do ser. Só que esta "ordem" é uma "nova ordem", fruto do código adaptado que eleva, no mesmo nível e em harmônica convivência, a ordem e a desordem.

Traçadas as diretrizes gerais de cada percurso, vamos agora, em um processo inverso, aproximar as três pontas do triângulo a partir de três temas, dois que as associam e um que as distancia: dentro do aparato judiciário, uma profissão comum; a partir dos percursos amorosos, a relação com



a instituição da família e o plano das diferenças individuais marcando três individualidades bem distintas.

O tema da relação profissional que une os três personagens principais mostra que o titular do cargo mais representativo da ordem é o único que termina o seu percurso no hemisfério da desordem. O Leonardo-Pataca, que é sempre sancionado nas suas andanças pela desordem, desenvolve o seu percurso nivelado moralmente aos personagens deste hemisfério ("Honra de meirinho é como fidelidade de saloia") e o acaba formalmente com um arranjo coercitivo do lado da ordem. E o Leonardo que apresenta o seu ser com a desordem é o único que termina o seu percurso em conjunção total com a ordem.

Na tematização geral do texto que procura evidenciar o processo de formação de uma sociedade, a configuração familiar passa a ser significativa. O Leonardo, aparentemente o menos preocupado com tal situação, é o único que formaliza uma união sem ser uma "caricatura" de família. O Leonardo-Pataca, depois de todos os descaminhos do seu percurso amoroso, livra-se da caricatura através de um arranjo no pólo da ordem. E o major Vidigal figurativiza a inversão total, representa a própria caricatura, a ligação ilícita que é "seguramente uma das causas que produziu o triste estado moral de nossa sociedade".

A terceira articulação entre as pontas do triângulo, revela agora as diferenças dos personagens, através do plano das individualidades. Como consequência do Leonardo selar o seu percurso do lado da ordem, revela-se uma inversão na caracterização das individualidades: a ordem alcançada por Leonardo é o seu nível do parecer, porque o seu ser é a malandragem que lhe propicia a esperteza de saber manipular o jogo ser/parecer. É o personagem mais rico e complexo em termos de individualidade e, conseqüentemente, os seus outros

dois pontos de referência revelam-se não-malandros ou ingênuos: o Leonardo-Pataca constitui-se na personagem plana que se deixa manipular pelo parecer e revela o seu ser de ingenuidade; o Vidigal, um pouco mais complexo, esconde o seu ser no nível do parecer. São três níveis de caracterização: o Pataca é o mais simples que se expõe ao nível do ser e não percebe a articulação do jogo ser/parecer; o Vidigal situa-se no nível intermediário que encoberta o ser pelo parecer, mas se torna transparente aos personagens que se caracterizam pelo ser da "esperteza" e pelas performances das manipulações; o Leonardo é o personagem mais complexo que aprende da sociedade o jogo do ser/parecer e se torna o malandro ao superar a própria sociedade, fazendo-a vítima do próprio jogo.

Das três correlações efetuadas e as implicações nelas reveladas — a de ordem profissional, familiar e individual — podemos agora ampliar a esfera associativa para um terreno mais abrangente. Tomando cada um dos temas estabelecidos, tendo como pontos de representação um dado personagem, poderíamos associar, na tematização da profissão, a imagem da justiça através da figura do Vidigal; na ordem da constituição familiar, a figura do Leonardo-Pataca; e, no plano das individualidades, a imagem do malandro, figurativizada em Leonardo. Essas três linhas despontam em mais três associações: em um extremo, estaríamos ligando a linha do Vidigal à representação do "estado"; a de Leonardo-Pataca, à "família"; e a última linha leva ao ponto do "indivíduo". Três células constitutivas de uma sociedade em formação, oriundas de um mesmo organismo: a representação no poder judiciário.

Do lado do "estado"\* caminharíamos para uma leitura ideológica do aparelho repressivo (imposição do código dominante), que compreende tanto a "administração", quanto o

\* Cf. (51: 245).



"exército", a "polícia", os "tribunais", enfim, os aparelhos ideológicos do estado. Tais aparelhos apresentam-se sob formas de "instituições" e aqui localizamos o representante Leonardo-Pataca, cuja imagem estaria associada à formalização da "família". Já o Leonardo, que deveria ser a continuidade paterna, e o seu percurso passa por duas outras instituições (a "religião" e a "escola"), vai instaurar a subversão do sistema, justamente para mostrar que tanto a organização do "Estado" como da "Família" é minada pelo nível do parecer. Neste ponto surge a inversão total na representação da sociedade, possibilitando a leitura da verdade, o nível do ser, ou seja, a "desordem" no aparelho repressivo do estado e na constituição das instituições, flagrada por um indivíduo representativo da malandragem.

Alargando ainda mais o campo das associações, poderíamos ver nas três pontas do triângulo as imagens paradigmáticas do "colonizador" associada ao aparato militar do Vidi-gal, a do colonizador que se torna "colonizado" ao adaptar-se à nova realidade e totalmente dependente das regras e da repressão do primeiro, o Leonardo-Pataca; ainda, a imagem do "nativo" que aprende na leitura do código dominante o seu sistema de funcionamento e o inova, adaptando-o à sua realidade.

Com um pouco mais de ousadia, estaríamos bem próximos do "triângulo de dramas" de Roberto Da Matta, no seu estudo para uma "sociologia do dilema brasileiro":

*"Com isso, descobrimos um triângulo de dramatizações, todas elas essenciais na definição de nossa identidade social enquanto brasileiros. Podemos então ser a um só tempo e simultaneamente o branco colonizador e civilizador, o preto escravo que corporifica a forma mais vil de exploração de*



trabalho — a escravidão — e, finalmente, o índio, dono original da terra, marcado pelo seu amor à liberdade e à natureza. E, além disso, somos — além da ideologia das três raças que acabamos de apre-sentar e que surgem também num triângulo — solda-dos, fiéis e foliões, nessa equação triangular, com-plexa e surpreendentemente consistente, qual seja:

Carnavais= Foliões= Inversões= Índios (ou margi-nais)

Paradas= Soldados= Brancos (ou superiores)

Procissões= Fiéis= Negros (ou inferiores)

E não se pode esquecer que a cada lado desse triângulo social corresponde um momento em que cada uma dessas categorias é localizada de mo-do especial e particular. Por causa disso é que po-demos dizer que somos todos e cada um desses ele-mentos, apesar das enormes distâncias que existem entre eles. Estamos, sem dúvida, não só no reino de uma sociedade complexa que simplesmente repro-duz sua história geral e seus esquemas econômicos mas também diante de uma formação social que cris-taliza em paradigmas (vale dizer, em papéis soci-ais altamente generalizados e generalizantes) suas vertentes básicas, atribuindo-lhes uma importância fundamental. Há, pois, no caso da sociedade brasi-leira, uma funcionalidade que opera no nível mesmo da consciência social dos atores, já que todos os lados do triângulo são críticos. Numa fórmula geo-métrica: o triângulo é equilátero. Desse modo, a ca-da vértice do triângulo corresponde um modo de "leitura" possível do mundo social brasileiro de uma perspectiva diferente, mas sempre básica, o ponto crucial sendo, em outras palavras, que na ideolo-

gia brasileira o universo social é traduzido e comentado sistematicamente em termos de três pontos de vista absolutamente essenciais. Sem um deles, a sociedade provavelmente estaria desfalçada.

Cabe, pois, perguntar se além dos três dramas e das três categorias vistas acima teríamos também figuras paradigmáticas (ou heróis), correspondendo a cada vértice do nosso triângulo. Tudo indica que sim.

E de fato, temos:

Procissões= Santo= Romeiros= Peregrinos= Renunciadores

Carnavais= Malandros= seres marginais e/ou liminais

Paradas= Caxias= 'caxias'= autoridades= leis = 'quadrados'

É evidente que temos um continuum que vai da ordem à desordem; ou da rotina fechada aos pontos onde ela se abre totalmente, cada ponto contendo posições sociais estereotipadas e reconhecidas em todas as camadas da sociedade brasileira." (75: 202/203).

A associação dos pontos levantados em nossa análise com os pontos do triângulo do sociólogo restringe-se a um só aspecto, o das figuras paradigmáticas correspondentes aos vértices do triângulo. Aqui, com algumas adaptações mais condizentes com a realidade do texto em estudo, podemos ver a correlação:

Colonizador= Vidigal= código social(soldado/branco/ superior)

Colonizado= Pataca= submisso (fiel/renunciador)

Nativo = Leonardo= subversão (malandro/inversões)

Neste sentido, esta leitura estaria articulando um aspecto da formação de nossa sociedade a partir de um ângulo de visão que é o da instalação do poder judiciário, representado em três vértices: o do colonizador que impõe o código regido pelo seu poder, o do colonizador que vem para a colônia iniciar o processo de colonização (família), mas depende do código pré-estabelecido e por isso renuncia ao seu querer; finalmente, o do nativo que subverte o código para adaptá-lo à sua realidade.

A síntese desta leitura resgata também um outro tema não estranho ao sistema literário romântico: natureza vs cultura. O colonizador que traz o seu código já prescrito (cultura) opõe-se ao nativo que incorpora um sistema de valores totalmente estranho, dada a sua condição histórico-anropológica mais ligada à natureza. Entre os dois pólos da questão situa-se o colonizador que se torna colonizado e debate-se entre as duas situações — natureza/cultura; ordem/desordem —, formalizando, finalmente, a conciliação: une-se à natureza (moça da terra), mas de acordo com os preceitos do sistema judiciário imposto (cultura). O resultado destas implicações é o novo código instaurado, à maneira do Leonardo, ou seja, ao nível do parecer, a ordem (cultura) e ao nível do ser, a desordem (natureza). Este hibridismo é a representação do código judiciário resultante: entre a justiça e o livre-arbítrio o que vale é a síntese entre a ordem e a desordem ao nível do parecer (cultura) e a não-ordem e a não-desordem ao nível do ser (natureza). Ou seja, um sistema ambíguo montado à forma e semelhança da cultura (ordem ao nível do parecer — vide o personagem Vidigal), mas com um novo valor ético, o da malandragem ou da natureza (ordem ao nível do parecer e desordem ao nível do ser).

O percurso desta última leitura explica uma última inversão, determinando uma passagem por três momentos bem





marcados: um inicial, onde predomina a ordem do lado da cultura; outro intermediário, de equivalência entre a ordem e a desordem; um final, com a desordem(natureza) superando a cultura. Os três momentos passam, respectivamente, pelos percursos do Vidigal, do Leonardo-Pataca e do Leonardo. O esquema da inversão é o seguinte:

| Vidigal              | Leonardo-Pataca                 | Leonardo                 |
|----------------------|---------------------------------|--------------------------|
| <u>ordem/cultura</u> | natureza-desordem/cultura-ordem | <u>desordem/natureza</u> |
| desordem/natureza    |                                 | ordem / cultura          |

Os termos binários da oposição — natureza vs cultura —, passando pela representação dos três personagens, solidificam uma outra relação triádica. Assim passamos novamente do "dois ao três" (55 : 787/799) como quer Antônio Cândido, intermediando um elemento constante na equação: três facções unidas na constituição de um mesmo sistema judiciário.

Esta intermediação parece explicar um outro ponto em que a crítica tem-se debatido a respeito deste livro: a não correlação com a categoria "trabalho", daí a não menção aos escravos durante todo o texto e, por extensão, a "corte", só referida subliminarmente. Por serem os percursos dos três personagens principais intermediados pelo vínculo da profissão, que se traduz na institucionalização de um sistema judiciário, o texto fixa a sua contextualização na classe intermediária da baixa, pequena e média burguesia, cuja organização social está em formação. Os outros dois extremos já então devidamente codificados: do lado da corte, o seu código judicial que vai ser intermediado na faixa populacional em definição; do lado dos escravos, a classe social já está totalmente definida e recebe aqui embaixo o reflexo da codificação imposta de cima.

A problematização desta lacuna teve origem com Mário de Andrade:

"Ora, é curiosíssimo notar que num livro tão rico de documentação de costumes nacionais como estas Memórias, haja ausência quase total de contribuição negra. Entre os personagens não há um só que seja preto, nem se descreve costumes e casos de preto. Sabemos apenas que são geralmente negros os barbeiros de então, negras as baianas dançarinas da procissão dos Ourives, e o mais são referências desatentas a escravos e às crias de D. Maria." (03 : 131).

Em seguida o autor analisa mais pormenorizadamente o personagem Teotônio, reconhece a habilidade do mesmo "de cantar admiravelmente em língua de negro" e constata ser "cousa espetacular e rara, verdadeiro exotismo nas funçanatas de brancos, a música e a linguagem dos pretos." Mas, em outro ponto, aproxima-se da resolução do problema ao demarcar a faixa social que é tematizada no romance:

"Mãnuel Antônio de Almeida, além de leituras possíveis, tinha um ótimo informante dos casos de polícia e gente sem casta ou lei que expõe no seu romance." (03 : 129).

A questão é retomada por Roberto Schwarz:

"Acresce que, girando em volta do malandro, o romance não trata de escravos nem de camadas dirigentes, que no entanto eram as classes bãsicas da sociedade do tempo — uma lacuna que de um ponto de vista documentário estrito seria imperdoãvel." (17 : 135).

Em seguida, apoiado na "Dialética da Malandragem", mais precisamente, quando reconhece que este estudo apreendeu teoricamente "a formalização estética de um ritmo geral da sociedade brasileira da primeira metade do século XIX" (17: 135) determina, a partir das palavras de Antônio Cândido, o setor intermediário da sociedade que o livro focaliza, ao suprimir a força do trabalho e as classes dirigentes:

*"Paradoxalmente, a apreensão deste ritmo está ligada às limitações do romance enquanto documento. Com efeito, ao suprimir o escravo, o romancista suprimia quase totalmente o trabalhador; e suprimindo as classes dirigentes, suprimia os controles do mando. Ficava-lhe um setor intermédio e anômico da sociedade, cujas características entretanto serão decisivas para a ideologia dela." (17 : 135).*

É justamente esse setor intermediário, o espaço entre a nobreza e a escravidão, que o romance procura tematizar. Neste sentido os seus personagens abrangem desde a representação da marginalidade (Teotônio, Chico Juca), passa pelos espaços periféricos onde se locomovem a Vidinha, seus familiares, o agregado, os ciganos; chega à pequena burguesia dos compadres, comadres, vizinhas e desta, à burocracia instalada nas demandas de D. Maria, atingindo a média e alta burguesia. É nesta extensão que o autor fixa-se e tematiza o "trabalho" a partir do percurso narrativo do Leonardo, onde a relação dialética da ordem e da desordem, que tão bem capta o ritmo dessa sociedade, desdobra-se também, na dialética do "trabalho" e da "vadiagem", cuja síntese é a malandragem.

Antônio Cândido, mais uma vez, anota de maneira



definitiva a situação:

*"Na limpidez transparente do seu universo sem culpa, entrevemos o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia. Na sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de então, haveria muito disto, graças à brutalidade do trabalho escravo, que o autor elide junto com outras formas de violência. Mas como ele visa ao tipo e ao paradigma nós vislumbramos através das situações sociais concretas uma espécie de mundo arquetípico da lenda, onde o realismo é contrabalançado por elementos brandamente fabulosos: nascimento aventuroso, numes tutelares, dragões, escamoteação da ordem econômica, inviabilidade da cronologia, ilogicidade das relações." (05: 88).*

Nesta linha de leitura que vimos empreendendo, ganha força a definição do quadro social, o momento da indefinição na sua constituição, as relações de trabalho, conduta, união e conflito entre os pares desta sociedade; tudo isto sob a vigilância de um sistema judiciário, ele próprio tematizado na sua fase de constituição. De acabado só temos a certeza da forma, o mecanismo de inversão irônica, que se apóia na dialética da ordem e da desordem para solidificar este universo movente que é o conteúdo. Assim, forma e conteúdo unem-se harmonicamente, neste romance, como solução estética e, mais ainda, enquanto representação: a forma da ficção une-se ao conteúdo da realidade.



#### 4. Conclusão das Memórias

##### 4.1. Extratextualidade:

*"E é junto destes livros, à margem das literaturas, que havemos de situar as Memórias de um sargento de milícias. O seu falso realismo sarcástico é a consequência de uma concepção pessimista da vida, revoltada e individualista." (M. Andrade)*

Na "Dialética da Malandragem", Antônio Cândido traçou um esboço das principais linhas com que a crítica procurou classificar as Memórias. Iniciada por José Veríssimo (1894)\*, quando falou em "romance de costumes" e de "realismo antecipado" — esta última, dentro dos parâmetros do movimento literário realista/naturalista —, a linha continua em Mário de Andrade (1941)\*\* , que negou o caráter progônico do livro e o reavaliou como "um romance de tipo marginal, afastado da corrente média das literaturas, como os de Apuleio e Petronio, na Antigüidade, ou o Lazarillo de Tormes, no Renascimento — todos com personagens anti-heróicos que são modalidades de pícaros." Uma terceira etapa, aberta por Darcy Damasceno (1956)\*\*\*, tendo como direção uma abordagem estilística, rejeitou as duas posições anteriores, restabeleceu o designativo de romance de costumes, com o qual Antônio Cândido concorda, desde que excluído o "referente ao realismo" da escola literária e passa a fazer a sua análise: duas interrogações, duas afirmações e a conclusão. Romance picaresco? Não, romance malandro. Romance documentário? Não, romance representativo. E a conclusão: o mundo sem culpa.

\* Cf. (In D1: 291/302).

\*\* Cf. (O3 : 125/139).

\*\*\* Cf. (O7 : 155/177).

Antônio Cândido, no estudo em pauta, além de redimensionar toda a crítica das Memórias, reposiciona a própria crítica, enquanto metalinguagem da cultura e da literatura, ao estabelecer a conjunção da análise formal com a localização sociológica, através de uma linha de força inédita até então para a teoria, a linha da malandragem\*. Seguiremos a passos largos o percurso traçado pelo crítico para sistematizarmos as principais idéias de seu estudo e procurar conciliá-las com as vertentes levantadas por nossa análise, em um entroncamento final, por meio de uma solução aproximativa, embora designada diferentemente, na maneira conclusiva, como romance de fundação.

#### Romance Picaresco?

Do argumento levantado por Mário de Andrade, Josué Montello (1955)\*\* traçou com um "aparente rigor" a filiação das Memórias ao romance picaresco, onde pensou ter encontrado as suas matrizes em obras como La Vida de Lazarillo de Tormes (1554), e Vida Y Hechos de Estebanillo González (1645). Antônio Cândido provou, mais uma vez, o que estava ainda por provar: a não filiação com a novela picaresca e, assim, resolveu a caracterização crítica: romance malandro.

Da comparação entre as características do "nosso memorando" com as do típico herói ou anti-herói picaresco, passando do plano dos personagens para o das estruturas romanescas, o crítico ressalta profundas diferenças com a oscilação de algumas analogias, que resumimos no seguinte:

- 1) Em geral, o próprio pícaro narra as suas aventu

\* Cf. (17 : 133/151).

\*\* Cf. (13 : 37/45).



ras, o que fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito; a 1ª pessoa é recurso psicológico de caracterização. As Memórias são narradas em 3ª pessoa, de maneira a estabelecer uma visão dinâmica da matéria narrada.

2) Leonardo é largado no mundo mas não é abandonado; pelo contrário, o destino lhe dá um pai muito melhor na pessoa do Compadre. Assim, falta-lhe um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das "picardias". Na origem o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas, Leonardo nasce malandro feito — qualidade essencial —, não um atributo adquirido por força das circunstâncias.

3) Nas Memórias não aparece seriamente o problema da subsistência e não há a condição servil; e é do fato de ser criado que decorre um princípio importante na estruturação do romance picaresco: passando de amo em amo, o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto.

4) Como os pícaros, Leonardo vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão; mas, ao contrário deles nada aprende com a experiência — um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada, um universo do desengano e da desilusão.

5) Curtido pela vida, acuado e batido, o pícaro não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traindo os amigos, enganando os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse, disposto inclusive às acomodações mais foscas, como o pobre Lazarillo. Leonardo é neste sentido um anti-pícaro: não agrada os "superiores", tem sentimentos amorosos e é leal com outro malandro.

6) De semelhante, destaca a origem humilde e irregular do personagem, o fato de ser amável e risonho, espontâneo nos atos e aderente aos fatos que vão rolando pela vida. Isto o submete a uma espécie de causalidade externa de motivação que vem das circunstâncias e torna o personagem um títere, esvaziado de lastro psicológico e caracterizado apenas pelos solavancos do enredo.

7) Enquanto estrutura narrativa, os livros picarescos são dominados pelo senso do espaço físico e social (o pícaro anda por diversos lugares e entra em contacto com vários grupos e camadas; o tipo elementar é a mudança de padrões) de maneira a se tornar uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes.

8) Embora deformado pelo ângulo satírico, o ponto de vista do romance picaresco descobre a sociedade na variação dos lugares, dos grupos, das classes — estas, vistas freqüentemente das inferiores para as superiores, em obediência ao sentido da eventual ascensão do pícaro.

9) Apresentam um moralismo corriqueiro para terminar com pouca ou nenhuma intenção realmente moral, apesar de o narrador procurar dar um cunho exemplar às suas malandragens. Em relação às mulheres, caracterizam-se pela acentuada misoginia.

10) Embora não sejam licenciosos, como também não são sentimentais, os romances picarescos são freqüentemente obscenos e usam à vontade o palavirão, em correspondência com os meios descritos. O livro de Manuel Antônio é de vocabulário limpo, não tem qualquer baixeza de expressão e, quando entra pela zona da licenciosidade, é descrito de tal modo caricatural que o elemento irregular se desfaz em bom humor. Tem uma certa tintura de sentimento amoroso, apesar de descrito com ironia oportuna; e a sátira, visível por todo

ele, nunca abrange o conjunto da sociedade, pois, ao contrário da novela picaresca, o seu campo é restrito.

Das muitas oposições levantadas e as poucas analogias, repassaremos, agora, o caminho das dessemelhanças para, através de uma variação de dados explicitados pela nossa análise, marcá-las ainda mais:

1) Com relação ao primeiro item devemos acrescentar que não só há a narração em 3ª pessoa, nas Memórias, como um complexo jogo discursivo (a relação entre os três planos). E sob o aspecto do herói ser um personagem como os outros, apesar de "preferencial" e não o "instituidor" ou a "ocasião" para instituir o mundo fictício, como diz o crítico, é que ele passa a ser um dos extremos do triângulo na correlação temática que recobre o mundo fictício — a parcela nativa, o malandro, o sargento de milícias dentro do estabelecimento do código judicial em uma parcela da sociedade urbana em formação.

2) A brutalidade da vida vai fazer do Leonardo não um pícaro, mas o paradigma do herói malandro na nossa cultura. Esse item pode ser ilustrado com a própria teorização do "romance malandro", efetuada pelo crítico:

*"Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em Macunaíma e que Manuel Antônio com certeza plasmou espontaneamente, ao aderir com a inteligência e a afetividade ao*



tom popular das histórias que, segundo a tradição, ouviu de um companheiro de jornal, antigo sargento comandado pelo Major Vidigal de verdade.

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enraçada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua evolução. Essa gratuidade aproxima o 'nosso memorando' do Trickster imemorial, até de suas encarnações zoomórficas, -- macaco, raposa, jabuti, -- dele fazendo, menos um 'anti-herói' do que uma criação que talvez possua traços de heróis populares, como Pedro Malasante. É admissível que modelos eruditos tenham influído em sua elaboração: mas o que parece predominar no livro é o dinamismo próprio dos astuciosos de história popular. Por isso, Mário de Andrade estava certo ao dizer que nas Memórias não há realismo em sentido moderno; o que nelas se acha é algo mais vasto e intemporal, próprio da comicidade popularesca." (05 : 71).

3) Tanto Leonardo não passa pela condição servil e nem se debate com o problema da subsistência que esses aspectos, nas Memórias, estão mais vinculados à vida do Compadre, o seu padrinho. O flash-back de sua narrativa é rápido: nada sabia a respeito de seu nascimento, de seus pais e parentes. Achou-se em casa de um barbeiro que lhe ensinara o ofício e também a ler e a escrever. Enquanto foi "aprendiz passou em casa de seu ... mestre" uma vida entre "fêmulos" e

"filho", "agregado" e "enjeitado"; a troca de sustento e morada pagava-se com o seu trabalho — barbear e sangrar, mais o serviço doméstico. "Safou-se de casa sem escrúpulos e sem remorsos, pois bem sabia que estavam saldas as contas de parte a parte". É a conclusão do percurso à semelhança do pícaro: "tinham-no criado; ele tinha servido" (01 : 37). O restante de sua história é o "arranjei-me", fruto da sua picardia.

Termina aí a sua aproximação com um personagem picaresco, não obstante todas as dessemelhanças: não é nem personagem principal e a sua história serve de pano de fundo para a de Leonardo, tanto é que lhe falta a performance da aprendizagem picaresca por querer destinar ao afilhado um tipo de vida ao nível do parecer que, por ironia do destino, após a sua morte, será traduzida ao nível do ser, sob forma de herança para o Leonardo: "o-arranjei-me-do compadre."

4) Neste item, o livro em estudo marca divergência profundas com a narrativa picaresca. A "aprendizagem que amadurece" do pícaro é contrabalançada por uma outra aprendizagem pela qual passa o Leonardo. O seu percurso narrativo é a história da sua própria evolução: traquinas, vadio, malandro. Tal resultado ganha um sentido ideológico em um universo social em formação, através do confronto de um estado cultural em estruturação (desorganizado), com outro, impositivo e organizado. Ao contrário do herói picaresco que tem o contraponto de um estado sócio-político-cultural em andamento, portanto, um passado identificado, cujo reflexo é o presente e sobre o qual recai a sua "filosofia desencantada". No caso de Lazarillo, particularmente, podemos identificar um período histórico-econômico pós-feudal, portanto desestruturado, que recai na difusa reorganização social do "trabalho" e na organização da classe social burguesa emergente, em função de uma estrutura urbana e de intercâmbio, gerada pelo mercantilismo capitalista.

5) Como o crítico já disse, neste item, o Leonardo consubstancializa-se mais propriamente em anti-pícaro: além de serem fundamentais, na sua constituição de personagem, as passagens pelos percursos amorosos, o seu "sentimentalismo" compromete-o com o ideário romântico, no percurso da ordem, da declaração de amor à conclusão feliz. Por outro lado, a sua "lealdade" é patente com os desafortunados do pólo da desordem, que o distancia também dos "superiores" por evitá-los; mas, pelo contrário, são os representantes da ordem que procuram movimentá-lo, manuseando os cordames da rede do código social.

6) Terminado o levantamento das principais diferenças entre o nosso personagem e o herói picaresco, passamos agora a destacar as dessemelhanças em termos de estrutura narrativa. Assim, esse item corresponde ao sétimo do inventário demarcado pelo crítico. Com relação ao "senso do espaço físico e social", que é fundamental na estrutura da narrativa picaresca porque a mobilização do personagem pelos espaços variados e a mudança constante de padrões levam a uma "sondagem dos grupos sociais e seus costumes", nas Memórias assistimos a uma estruturação diferente: o espaço fica restrito a um plano secundário, ofuscado pela primazia dos acontecimentos. É que nesse romance os grupos sociais estão em formação e o espaço físico reduz-se aos pólos da ordem e da desordem, cujo eixo é o próprio ritmo da sociedade retratada. Ao focalizar os acontecimentos, o livro dá destaque aos percursos narrativos dos três personagens constitutivos da relação triangular, figurativizando o aspecto da formalização do código judiciário regente daquela sociedade.

7) Em correspondência ao item oitavo do primeiro levantamento, diríamos que as Memórias não descobrem "a sociedade na variação dos lugares, dos grupos, das classes", elas



procuram mostrar o próprio estágio de formação das classes intermediárias da sociedade.

Este item é recoberto por dois aspectos da análise de Antônio Cândido: uma indagação — "romance documentário?" — e a sua resposta — "romance representativo". O que há de "documentário" no livro corresponde ao plano 2. E o crítico quer saber "qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para construir a estrutura da obra" (05 : 75). Esboça um critério de leitura que vai do predomínio do plano 2, na primeira metade do livro, para o destaque do plano 1, na segunda metade, com a protagonização do Leonardo, quando os dois planos passam a constituir uma estrutura integrativa, dissolvidos na dinâmica dos acontecimentos. A partir daí a realidade social mostra a sua função na estrutura da obra:

*"Sendo assim é provável que a impressão de realidade comunicada pelo livro não venha essencialmente dos informes, aliás relativamente limitados, sobre a sociedade do tempo do Rei Velho. Decorre de uma visão mais profunda, embora instintiva, da função ou 'destino' das pessoas nessa sociedade; tanto assim que o real adquire plena força quando é parte integrante do ato e componente das situações. Manuel Antônio, apesar da sua singeleza, tem uma coisa em comum com os grandes realistas: a capacidade de intuir, além dos fragmentos descritos, certos princípios constitutivos da sociedade, -- elemento oculto que age como totalizador dos aspectos parciais." (05 : 76).*

Não sendo um "romance documentário" o crítico o reclassifica, com muita propriedade, em "romance representa-

tivo". Esta representatividade advém da relação dialética que estrutura a obra, tornando coerente as duas séries, a real e a fictícia:

*"De um lado, o cunho popular introduz elementos arquetípicos, que traduzem a presença do que há de mais universal nas culturas, puxando para a lenda e o irreal, sem discernimento da situação histórica particular. De outro lado, a percepção do ritmo social puxa para a representação de uma sociedade concreta, historicamente delimitada, que ancora o livro e intensifica o seu realismo infuso. Ao realismo incharacterístico e conformista da sabedoria e da irreverência popular, junta-se o realismo da observação social do universo descrito.*

*Talvez fosse possível dizer que a característica peculiar das Memórias seja devida a uma contaminação recíproca da série arquetípica e da série sociológica: a universalidade quase folclórica evapora muito do realismo; mas, para compensar, o realismo dá concreção e eficácia aos padrões incharacterísticos. Da tensão entre ambos decorre uma curiosa alternância de erupções do pitoresco e de reduções a modelos socialmente penetrantes, evitando o caráter acessório de anedota, o desmando banal da fantasia e a pretensiosa afetação, que comprometem a maior parte da ficção brasileira daquele tempo. (05 : 83 / 84).*

8) No item nono, quando Antônio Cândido caracteriza a narrativa picaresca "com pouca ou nenhuma intenção realmente moral" há uma certa aproximação com as Memórias que "criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado" (05 : 84). Justamente por representar este universo—

um segmento social em formação — neste livro, "a repressão moral só pode existir fora das consciências. É uma 'questão de polícia' e se concentra inteiramente no Major Vidigal, cujo deslizamento cômico para as esferas da transgressão acaba, no fim do romance, por baralhar definitivamente a relação dos planos." (05 : 85).

Por ser o princípio moral das Memórias "exatamente como os fatos narrados, uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza", "decorre a idéia de simetria ou equivalência, que, numa sociedade meio caótica, restabelece incessantemente a posição por assim dizer normal de cada personagem. Os extremos se anulam e a moral dos fatos é tão equilibrada quanto as relações dos homens". ( 05 : 85).

Essa visão folgada dos costumes que fundamenta a sociedade instituída nas Memórias como produto de discernimento coerente do modo de ser dos homens, por particularizar uma determinada época da nossa sociedade, afasta o romance da tradição picaresca ao mesmo tempo que inaugura um contraste com a ficção brasileira do tempo:

*"Uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade da sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo, desenvolve normalmente certos mecanismos ideais de contensão, que aparecem em todos os setores. No campo jurídico, normas rígidas e impecavelmente formuladas, criando a aparência e a ilusão de uma ordem regular que não existe e que por isso mesmo constitui o alvo ideal. Em literatura, gosto acentuado pelos símbolos repressivos, que parecem do-*



*man a eclosão dos impulsos." (05 : 85).*

Por desmistificar esse sistema jurídico e a "aparência da ordem regular", as Memórias assumem um posicionamento de fundação em relação à série literária corrente, ao se assentarem em uma estrutura irônica que reflete em seu espelho o ritmo social.

Ainda, como consequência da representação dos costumes, um outro aspecto da picaresca, a "acentuada misoginia" não ocorre nas Memórias. Pelo contrário, a intensa rede de percursos amorosos, além de ilustrar a formalização das "famílias", resgata, no percurso de Leonardo, um dos traços de caracterização romântica: o final feliz. E como diz o crítico:

*"(...) a liberdade quase feérica do espaço ficcional de Manuel Antônio, livre de culpabilidade e remorso, de repressão e sanção interiores, colore e mobiliza o firmamento do Romantismo, como os noções do 'Fogo no Campo' ou as baianas dançando nas procissões." (05 :86).*

9) Com relação ao item dez que diz respeito à linguagem, vamos assistir nas Memórias a substituição da obscenidade pelo recurso humorístico, da sátira ou da ironia, veiculados por um vocabulário "limpo". Ainda, esse mecanismo irônico, que já desponta na superficialidade do discurso, ganha profundidade na mobilização da estrutura narrativa e se fixa como raiz, ao inaugurar uma nova série literária na narrativa ficcional brasileira:

*"Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreve-*

nência e a amoralidade de certas expressões populares. Ela se manifesta em Pedro Malazarte no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico, até alcançarem no Modernismo as suas expressões máximas, com Macunaíma e Serafim Ponte Grande. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como as sociedades capitalistas; mas que facilitarão a nossa inserção num mundo eventualmente aberto" (05 : 88).

Antônio Cândido viu muito bem no estilo de Manuel Antônio uma ruptura que o "afasta da linguagem preferida no romance de então, buscando uma tonalidade que se tem chamada de coloquial" (05: 87), daí um novo argumento para o nosso designativo de romance de fundação: uma abertura para as inspirações do ritmo popular na forma e no conteúdo. Essa relação evidencia-se no próprio nível discursivo:

"Sendo neutro, o estilo encantador de Manuel Antônio fica translúcido e mostra o outro lado de cada coisa, exatamente como o balanceio de certos períodos. 'Era a comadre uma mulher baixa, excessivamente gorda, bonachona, ingênua ou tola até um cento ponto, e finôria até outro.' 'O velho tenente-coronel, apesar de virtuoso e bom, não deixava de ter na consciência um sofrível par de pecados.' Daí a equivalência dos opostos e a anulação do bem e do mal, num discurso desprovido de maneirismo." (85 : 87).

Fugindo da linguagem convencional, as Memórias são, talvez, o único livro " em nossa literatura do século 19 que não exprime uma visão de classe dominante" ( 05 : 87).

*"Já a linguagem de Manuel Antônio, desvinculada da moda, torna amplos, significativos e exemplares os detalhes da realidade presente, porque os mergulha no fluido do populário, — que tende a matar lugar e tempo, pondo os objetos que toca além da fronteira dos grupos. É pois no plano do estilo que se entende bem o desvinculamento das Memórias em relação à ideologia das classes dominantes do seu tempo, tão presente na retórica liberal e no estilo florido dos 'beletristas'. Trata-se de uma libertação, que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social, misturando as pretensões das ideologias no balaio da irreverência popularesca." (05 : 87).*

10) Este último item é dedicado às poucas semelhanças que aproximam as Memórias do gênero picaresco. Corresponde ao item seis do levantamento feito pelo crítico, incluindo ainda algumas outras poucas aproximações. Sendo "a origem humilde" do personagem e uma "espécie de causalidade externa de motivação" que move o mesmo de acordo com "os solavancos do enredo", os dois fatores que mais apontam para uma linha convergente, por outro lado, vimos uma série de outros elementos que os conduzem para linhas divergentes. Desta maneira, as Memórias são desvinculadas da filiação picaresca e, para deixar mais evidente esta ruptura, elaboraremos uma comparação desse romance com o Lazarillo de Tormes, por ser o livro que inaugura o gênero picaresco espanhol.



A comparação fixa-se justamente na estruturação do enredo, onde há uma linha de aproximação, conforme foi visto acima, e vai mostrar que o vínculo entre os dois textos reside não bem na "causalidade externa" que os motiva, mas na estrutura irônica que os organiza. Assim, há uma aproximação de ordem estrutural, portanto formal, entre os dois textos, através da figura da ironia, conforme demonstraremos na última parte deste trabalho.

Tal aproximação talvez explique a tão apregoada associação efetuada pela crítica entre os dois livros, mas, conforme veremos, a semelhança estrutural a partir da figura da ironia instaura um diálogo formal — como pode haver entre tantos outros textos —, que aqui servirá, principalmente, para fazer, desta aproximação, uma profunda diferença. Um vai encontrar na estrutura da ironia o reflexo de uma estrutura social que vive um momento peculiar de tensão no desagregamento do sistema feudal para a implantação do sistema mercantil-capitalista; essa articulação entre forma e conteúdo faz do Lazarillo um paradigma do gênero picaresco espanhol:

*"Se ha advertido cómo, consciente o inconscientemente, el autor del Lazarillo presenta en síntesis en los tres primeros años del muchacho la sociedad española de su tiempo: el hampa, la Iglesia y la nobleza. Claro está que la pintura se halla con tendencias a la caricatura en los dos últimos, y que ver una intención peyorativa ha sido más un prejuicio extranjero que una realidad del libro mismo." (18 : 36).*

*"Lazarillo de Tormes, con su realismo preciso, natural y sombrío, con la encantadora*

*forma auto-biográfica, con sus puntos de sátira y su perfecto cuadro de costumbres, marca un género esencialmente castellano, del que sería el arquetipo." (18 : 39).*

Por outro lado, as Memórias elaboram uma estruturação mais complexa, triádica, desde o nível discursivo ( três planos) até na organização dos percursos narrativos, que pas sam todos, sempre, por três momentos, para a constituição final das três pontas do triângulo. Aqui a estruturação irônica, que também une forma e conteúdo, por refletir no espelho da ironia a organização estrutural da sociedade, dá ao romance a força de inauguração: no gênero narrativo romântico — romance malandro; na série literária brasileira — romance de "fundação".

O mundo sem culpa: romance de "fundação"

Antônio Cândido conclui o seu estudo com o subtítulo de "o mundo sem culpa", que traduz o modo de ser da sociedade representada no livro:

*"Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é pressupor a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significa lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações*

*de tipo casuístico. que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. É uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco." (05 : 84).*

O romance, graças a essa mola de reversão," se diverge do superego habitual de nossa novelística, efetua uma espécie de desmistificação que o aproxima das formas espontâneas de vida social, articulando-se com elas de modo mais fundo" ( 05: 86). Essa articulação dá o sentido profundo das Memórias: "o fato delas não se enquadrarem em nenhuma das racionalizações ideológicas reinantes na literatura brasileira de então: indianismo, nacionalismo, grandeza do sofrimento, redenção pela dor, pompa do estilo, etc." ( 05: 86). É aqui que elas se instalam como fundação de um gênero literário, como plano de expressão e de formação de uma sociedade, no plano do conteúdo.

Se o próprio conteúdo tematizado no livro diz respeito ao assentamento das classes intermediárias — entre a nobreza e os escravos — em nossa sociedade, esta "anatomia espectral" ganha forma no esqueleto da estrutura da ironia, que representa no plano formal a fundação de um paradigma para o desenvolvimento da série literária brasileira, genericamente situada no campo da sátira ou do humor.

Conforme vimos anteriormente, para ficarmos só nos vértices do triângulo, o caráter de formação pode ser ilustrado com a figura do Vidigal que instaura a "desmistificação dos símbolos repressivos", próprios da temática romântica, para ele mesmo ilustrar ironicamente a convergência para a desordem. Na figura do Leonardo-Pataca, embora contrariando Antônio Cândido, há a tematização do "nacionalismo" quando o seu percurso narrativo focaliza a "formação" da família



enquanto instituição. Na imagem do Leonardo, a sua vida tragicômica é o contrabalanço da desordem nativa para a instauração de um novo código jurídico — resultante da articulação com os outros dois personagens — que sirva como parâmetro de acomodação das classes sociais em formação, feito à sua imagem e semelhança, ou seja, ao modo "malandro".

O que o livro tem de nacionalismo não é bem um nacionalismo romântico. É o seu caráter de desmistificação de uma forma e um conteúdo estereotipados para a inauguração de uma nova forma — a ironia —, que representa esse conteúdo em seu avesso — a sua verdade. Aqui, texto e extratexto unem-se através do tema da "fundação". Fundação de uma sociedade, retratada em seu aspecto transitório de "formação" e fundação de um gênero literário narrativo dentro do quadro do movimento romântico brasileiro, ao fugir dos estereótipos formais vigentes e encontrar, na sua forma de expressão, a verdadeira realidade da estrutura do conteúdo retratado. Forma e conteúdo encontram-se através do mecanismo da ironia e esta é o elemento mediador que faz da ficção o seu encontro com a realidade — sociedade em "formação" — ao mesmo tempo que inaugura um ponto de partida para o encontro de uma nova postura literária — romance de fundação.

Quando João Alexandre Barbosa, prefaciando O Guarani, diz que "a utilização da lenda vem apontar para aquela introdução do elemento mítico no erudito (o romance romântico de José de Alencar) impondo-lhe um traço, por assim dizer, de simbolização literária. Não é só da fundação da nacionalidade que trata o romance, mas de sua própria fundação enquanto gênero literário". (20 : 7). Da mesma forma, quando Antônio Cândido vê no estilo das Memórias uma ruptura que "o afasta da linguagem preferida no romance de então, buscando uma tonalidade que se tem chamada coloquial" (05 : 87) e "o

desvinculamento das Memórias em relação à ideologia das classes dominantes do seu tempo", tratando-as como "uma libertação, que funciona como se a neutralidade moral correspondesse a uma neutralidade social" (05 : 87), está vislumbrando uma abertura no romance, na forma e no conteúdo, para as inspirações do ritmo popular social. Ainda, ao dizer que "o cunho popular introduz elementos arquetípicos, que traduzem a presença do que há de mais universal nas culturas, puxando para a lenda e o irreal" e "de outro lado, a percepção do ritmo social puxa para a representação de uma sociedade concreta, historicamente delimitada que ancora o livro e intensifica o seu realismo infuso" (05 :83 ), está apontando a tensão dialética entre a "série arquetípica" e a "série sociológica" que resulta numa "curiosa alternância de erupções do pitoresco e de reduções a modelos socialmente penetrantes, evitando o caráter acessório de anedota, o desmando banal da fantasia e a pretenciosa afetação, que comprometem a maior parte da ficção brasileira daquele tempo" (05:83/84). Ou seja, está firmando no romance uma postura de inovação, onde a "dialética da ordem e da desordem", que se afirma como estrutura literária, passa a retratar a própria estrutura social.

Tais dados, que incluem ainda a formalização do arquétipo do "malandro" na série literária brasileira, conferem, juntamente com a ironia, uma simbolização literária. Essa simbolização, ao nosso ver, próxima à maneira com que acontece n' O Guarani, tem a peculiaridade de introduzir, nas Memórias, o arquetípico, o folclórico e o popular no erudito (série romanesca literária). Ou, se se quiser, de outra forma, a simbolização corresponderia à intromissão do erudito — forma artística da ironia — na representação do popular. Assim teríamos a formalização da estrutura da ironia, no plano erudito, cujo mecanismo de inversão acaba por popularizar



uma forma que resgata a essencialidade de um conteúdo: a maneira "desorganizada" ou a estrutura da inversão com que é plasmada a realidade social.

Daí ser o romance mais do que o retrato de "formação" de uma sociedade mas a "fundação" de um novo gênero literário, durante a época romântica brasileira, onde o aparato estético da ironia encontra em profundidade o ritmo social irônico. Forma e conteúdo, o erudito e o popular, unem-se para a inauguração de um ideal estético que terá, a partir das Memórias, continuidade em autores e textos essenciais na diacronia da narrativa de ficção brasileira.

Se n' O Guarani, Alencar introduz a estrutura mítica no plano erudito e formal do romanesco, Almeida, nas Memórias, faz do erudito — a forma de expressão irônica — o mecanismo de popularização da arte. Ainda, através de seu folhetim, evidencia a estrutura arquetípica e folclórica de nossa cultura, ao mesmo tempo em que penetra na essencialidade de popular de uma sociedade em formação, cuja base de sustentação são os firmes/frágeis pilares da estrutura irônica. Tais pilares, parece, serviram como base de sustentação para a construção posterior da ponte para o desenvolvimento sócio-político-cultural do nosso país, que até hoje acusa uma postura irônica perante a existência, que Manuel Antônio soube tão bem captar, em tempos longínquos, como reflexo de "fundação", ao fundar, ele mesmo, uma estrutura artística. Mas isto é uma outra história, onde a "ironia" não é o reflexo do real, dado que é o real deste reflexo...



#### 4.2. Intertextualidade

*"El punto de unión del significante y el significado es donde se concentra el misterio de la forma poética. Cada vez que se produce ese mágico engranaje, se revive, se vivifica el momento aural de la creación poética." (Dámaso Alonso)*

*"A homologia significante/significado pode ser tomada como fator de qualificação poética do texto e ser entendida, genericamente, como uma motivação entre os dois aspectos do signo, conforme propôs Saussure para definir as associações não arbitrárias entre o significante e o significado. Com a introdução de um outro ponto de vista e outra terminologia com respeito ao signo, foi possível precisar o conceito de homologia na linguagem poética. A reformulação da teoria saussuriana por Hjelmslev contribuiu decisivamente nesse sentido, a partir da sua conhecida quadripartição do signo (substância e forma da expressão, substância e forma do conteúdo). A função semiótica vem a ser redefinida como uma unidade de forma, constituída pela solidariedade e pressuposição entre a forma da expressão (sinais sonoros) e a forma do conteúdo (conceitos), as quais se abrem para as suas respectivas substâncias." (56 : 160).*

O que pretendemos é operacionalizar a quadripartição do signo efetuada por Hjelmslev (33 : 53/64), em um sentido mais particularizado do que o efetuado pelo grupo de Liège (60 : 238/239), justamente para realçar a homologia

significante/significado como fator de qualificação poética de um texto, a partir da pressuposição de uma certa "motivação" entre os dois aspectos do signo, entendendo como significante o aparato técnico-formal-estilístico do texto, e como significado, o conteúdo fictício que, de certo modo, parte de um recorte da realidade. Ainda, retomando a citação anterior, a partir da quadripartição, queremos precisar a "função semiótica" como uma unidade de forma, constituída pela solidariedade e pressuposição entre a forma de expressão e a forma do conteúdo, as quais se abrem para as respectivas substâncias.

Sem querer fazer do modelo hjelmsleviano uma camisa de força para localizarmos no livro em estudo os quatro componentes que estruturam o signo lingüístico, queremos operacionalizar os conceitos de "forma da expressão" e "substância da expressão" para estabelecer com maior precisão o mecanismo de "homologia" dentro de uma obra literária, entre o seu significante e o seu significado. É a partir dessa relação que acreditamos, também, que se abre um caminho, pelo menos mais direto e sólido, para uma relação de intertextualidade.

Desta maneira, localizamos nas Memórias, como o elemento mais representativo de sua "forma da expressão", o componente instaurador e catalisador de todo o complexo estilístico do livro, a figura da ironia. A sua peculiaridade de "dizer contradizendo-se", ou o seu mecanismo de "inversão", vai ter como correspondência, na "forma do conteúdo", o jogo de inversão, ou a "dialética da ordem e da desordem", do "ser e do parecer", que estabelecem a homologia entre forma e substância.

Por outro lado, se tal homologia evidencia nas Memórias o seu maior suporte estético-retórico, iremos verifi-



car que a mesma homologia estrutura o Lazarillo de Tormes , abrindo um caminho para se estabelecer uma relação entre os dois livros — a intertextualidade —, instaurando, assim, entre eles, um diálogo formal.

Nas palavras de Antônio Cândido, podemos com um pouco de esforço, localizar os quatro componentes sígnicos, à maneira de Hjelmslev, nas Memórias:

*"Poderíamos, então, dizer que a integridade das Memórias é feita pela associação íntima entre um plano voluntário (a representação dos costumes e cenas do Rio) e um plano talvez na maior parte involuntário (traços semi-folclóricos, manifestados sobretudo no teor dos atos e das peripécias). Como ingrediente, um realismo espontâneo e corriqueiro, mas baseado na intuição da dinâmica social do Brasil na primeira metade do século 19. E nisto reside provavelmente o segredo da sua força e da sua projeção no tempo.*

*Há também, é claro, eventuais influências eruditas e traços que o aparentam às correntes literárias que, naquele momento, formavam com as tendências peculiares ao Romantismo um desenho mais complicado do que parece a quem ler as classificações esquemáticas. Por este lado é que ele se entronca em linhas de força da literatura brasileira de então, que o esclarecem tanto ou mais do que a invocação de modelos estrangeiros e mesmo um substrato popularesco." (05 : 72/73).*

1. A "associação íntima entre um plano voluntário (a representação dos costumes e cenas do Rio)" com "um plano tal



vez na maior parte involuntário (traços semi-folclóricos, manifestados sobretudo no teor dos atos e das peripécias)" cor responde à associação entre a "substância do conteúdo" e a "substância da expressão". A primeira é o conteúdo genérico do livro — "a representação dos costumes e cenas do Rio".\* A segunda é constituída pelas modalidades narrativas virtuais, onde o autor começa a romper com os modelos eruditos e busca nos "traços semi-folclóricos" um certo "cunho arquetípico" para alcançar os "paradigmas subjacentes às narrativas folclóricas". Enfim, o "substrato popularesco" que se tem como "substância" e que passa a ganhar "expressão" na linguagem cotidiana.

"A forma da expressão se constitui da organização dos significantes narrativos, que dá a inflexão retórica-estilística particular (idioletal) ao texto, no manejo da temporalidade do relato (ordem, duração, frequência dos fatos), da causalidade, dos modos de narração (tipos de registro), articulações sintáticas das motivações e atributos, representação do espaço, etc" (56 : 162). Ou seja, todo o aparato técnico-estilístico apresentado através da figura da ironia, que por sua vez ganha o estatuto de suporte fundamental do estilo e da estrutura do texto, articulada na oposição dos semas "verdadeiro/falso", "ser/parecer", através dos quais ela se realiza ao acionar o mecanismo de "inversão".

"A forma do conteúdo vem a ser o relato construído (a trama, o sjuzhet dos formalistas), com o seu regime funcional e actorial, o preenchimento das motivações e atribu-

---

\* O que encontramos no fundo do romance é essa condição de ordem sociológica. Manuel Antônio deseja contar de que maneira se vivia no Rio popularesco de D. João VI: as famílias mal organizadas, os vadios, as procissões, as danças, a polícia; o mecanismo dos empenhos, influências, compadrios, punições, que determinavam uma certa forma de convivência e se manifestavam por certos tipos de comportamento." (05 : 218).

tos" (56 : 162). Mais precisamente, seria o mecanismo de "inversão" que nasce do estilo irônico e que, agora, como forma, passa a recortar o conteúdo. Ainda seria a presença do "realismo espontâneo e corriqueiro, mas baseado na intuição da dinâmica social", de que fala Antônio Cândido. Tal dinamismo pode ser formalizado teoricamente na "dialética da ordem e da desordem", que é o resultado do jogo de inversão gerado pela forma da ironia. Ou, nas palavras mais precisas do crítico: "a construção, na sociedade descrita pelo livro, ... de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados" (05 : 77).

Analizamos, anteriormente, nas Memórias, a homologia entre a forma e o conteúdo trabalhados no texto, a partir do momento em que o processo irônico — forma da expressão — determina a organização do conteúdo, a inversão da ordem em desordem, do verdadeiro em falso, da justiça em livre arbítrio, enfim, o processo de "inversão" — forma do conteúdo — que organiza o conteúdo.

Tal homologia possibilitou a inter-relação do texto com o extratexto, fazendo-nos ver, a partir da ficção, todo o processo de contrariedade e de "inversão" subjacente em uma sociedade em formação. Retomando, mais uma vez, Antônio Cândido, quando o mesmo analisa o sistema de relações dos personagens e diz que a "construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados" tem "a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século 19" (05 : 77), o mesmo está estabelecendo a relação extratextual. Ou seja, é a forma e o conteúdo do texto que captam a dinâmica do ritmo da

realidade — a extratextualidade.

Terminada a análise das Memórias, pretendemos acio<sub>nar</sub> os conceitos de "forma da expressão" e "forma do conteúdo" para instaurar um "diálogo formal" desse livro com o Lazarillo de Tormes. Neste sentido, faremos uma análise rápida deste último, restrita à sua organização estrutural, para ilustrar que o diálogo que o mesmo estabelece com as Memórias é puramente formal e travado na "linguagem" da ironia.

O ponto de partida é a crença na homologia entre a "forma da expressão" e a "forma do conteúdo", o eixo básico que sustenta o critério estético de um texto e que, também, abre o caminho para a relação intertextual.





## 5. Homologia Estrutural: Lazarillo de Tormes e Memórias de um Sargento de Milícias

### 5.1. A Estrutura Narrativa em Lazarillo de Tormes (02:31/145).

#### 5.1.1. Introdução

*"A cosmovisão carnavalesca era a conneia de transmissão entre a idéia e a imagem artística da aventura." (Bakhtin)*

Northrop Frye, no capítulo "O Mýthos do Inverno: a Ironia e a Sátira" (30: 219/235) aborda o princípio básico do mito irônico "como um paródia da estória romanesca: a aplicação de formas míticas romanescas a um conteúdo mais realístico, que as amolda em direções imprevistas" (30 : 219). Estabelece a distinção entre a ironia e a sátira: "a sátira é a ironia militante: suas normas morais são, relativamente claras, e aceita critérios de acordo com os quais são medidos o grotesco e o absurdo" (30: 219). Ainda: "a ironia é coerente tanto com o completo realismo do conteúdo, como com a supressão de qualquer atitude, por parte do autor" (30:220). "Por isso a sátira é ironia estruturalmente próxima ao cômico: a luta cômica de duas sociedades, uma normal e outra absurda, reflete-se em seu duplo foco de moralidade e fantasia. A ironia com pouca sátira é o resíduo não heróico da tragédia, centrado num tema de derrota perplexa." (30 : 220).

Entre as seis fases de desenvolvimento formal da sátira ou do mito irônico, localiza na segunda fase o romance picaresco:

*"A mais simples das formas da segunda fase, correspondente, da comédia, é a comédia da fuga, na qual o herói foge para uma sociedade mais*

adequada, sem transformar a dele. A contrapartida satírica desta é o romance picaresco, a história de um velhaco de êxito que, de Reinardo, o Raposo, em diante, faz a sociedade convencional parecer tola sem erigir nenhum padrão. O romance picaresco é a forma social daquilo com que Dom Quixote se ajusta a uma sátira mais intelectualizada, cuja natureza precisa de alguma explicação.

(...) O tema central da segunda fase — ou fase quixotesca — da sátira, portanto, é o estabelecimento de idéias e generalizações e teorias e dogmas contra a vida que se supõe eles expliquem.

(...) A sátira anti-intelectual propriamente dita, contudo, baseia-se na sensação da ingenuidade comparativa do pensamento sistemático, e não deveria ser limitada por termos já prontos, tais como cético ou cínico." (30 : 225/226).

Localizado o espaço do romance picaresco dentro da evolução da forma satírica, iremos verificar que o Lazarillo afasta-se em uma direção diametralmente oposta à sátira para adentrar o campo da ironia, no curto espaço em que os dois elementos, ao mesmo tempo que se opõem, complementam-se. Assim, devemos ver no Lazarillo uma ironia mais exposta no plano discursivo e menos saliente ou mais escondida nas profundezas de sua organização estrutural, cumprindo o seu papel : a coerência com o realismo do conteúdo.

É esse o objetivo de nossa análise: deter-nos na organização estrutural irônica do livro para estabelecer o diálogo formal com as Memórias de um Sargento de Milícias.

Uma outra visão do desenvolvimento dos gêneros literários foi desenvolvida por Mikhail Bakhtin a partir do

campo do "cômico-sério", que surgiu na literatura da antigüidade clássica e teve enorme importância na evolução do romance europeu e da prosa literária que gravita em torno do romance e se desenvolveu sob sua influência.

O autor, primeiramente, apresenta as características gerais dos gêneros do cômico-sério:

*"A despeito de toda a sua policromia exterior, esses gêneros estão conjugados por uma profunda relação com o folclore carnavalesco. Variando de grau, todos eles estão impregnados de uma cosmovisão carnavalesca específica e alguns deles são variantes literárias diretas dos gêneros folclórico-carnavalescos orais. A cosmovisão carnavalesca, que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade. É bem verdade que em todos os gêneros do cômico-sério há também um forte elemento retórico, mas este muda essencialmente no clima da alegre relatividade da cosmovisão carnavalesca: debilitam-se a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo." (50 : 92).*

Em seguida, ilustra as três principais particularidades dos gêneros do cômico-sério. A primeira é o novo tratamento que eles dão à realidade. "A atualidade viva, inclusive o dia a dia, é o objeto ou, o que é ainda mais importante, o ponto de partida da interpretação, apreciação e formalização da realidade. Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação séria (e simultaneamente cômica) é



dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona do contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não no passado absoluto dos mitos e lendas". (50 : 93 ).

A segunda peculiaridade é inseparável da primeira: "Os gêneros do cômico-sério não se baseiam na lenda nem se consagram através dela. Baseiam-se conscientemente na experiência e na fantasia livre" (50 : 93). A terceira peculiaridade é "a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica!" (...) "Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico!" (...) "Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros, os discursos bivocais desempenham papel principal" ( 50: 93).

Na ótica do autor há três linhas na evolução do romance europeu, esquematizadas em três raízes básicas: a épica, a retórica e a carnavalesca. É no campo do cômico-sério que se encontra o ponto de partida para o desenvolvimento da variedade da linha carnavalesca do romance, ou "variedade dialógica" onde são determinantes dois gêneros do cômico-sério: "o diálogo socrático" e a "sátira menipéia".

Depois de discorrer sobre a gênese e as formas do diálogo socrático, Bakhtin o caracteriza por livres mésalliances de idéias e imagens e a "ironia socrática" por um riso carnavalesco reduzido. Com relação à menipéia, sistematizada em um longo rol de características, iremos realçar os "contrastes agudos e jogos de oxímoros", o "jogo como passagens bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais" (50 : 101). O mais importante é que

a menipéia funde o conteúdo retratado em uma sólida forma de gênero, dotado de "lógica interna", incorporando gêneros cognatos como a "diatribe, o solilóquio e o simpósio. O parentesco entre estes gêneros é determinado pelo seu caráter dialógico interno e externo no enfoque da vida e do pensamento humanos." (50 : 103).

"A diatribe é um gênero retórico interno dialogado, construído habilmente em forma de diálogo com um interlocutor ausente, fato que levou à dialogização do próprio processo de discurso e pensamento!" "O enfoque dialógico de si mesmo determina o gênero do solilóquio. Trata-se de um diálogo consigo mesmo." (50 : 103).

Dos dados levantados até o momento, queremos dizer que o discurso do Lazarillo de Tormes encarna a vertente carnavalizada do gênero cômico-sério. De um lado destaca-se a "ironia socrática", quando o seu narrador, na aparência de uma cândida ingenuidade, desfibra as farpas de uma ferina e sarcástica ironia; de outro, este mesmo discurso ganha foros de "sátira menipéia" ao instaurar um agudo jogo de contrários, na atualização de seus termos e em um enfoque dialógico interno, com base na diatribe e no solilóquio, responsáveis pela sua estruturação.

Estamos no reino da carnavalização:

*"O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações, de massas e gestos carnavalescos. Essa linguagem exprime de maneira diversificada e, pode-se dizer bem articulada (como toda linguagem) uma cosmovisão carnavalesca (uma (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposi-*

*ção para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura." (150 : 105).*

A transposição das categorias carnavalescas para a literatura, na visão de Bakhtin, contribuiu para a linha "dialogica" de evolução da prosa artística romanesca. É esse "dialogismo" ou "polifonia" que queremos evidenciar no Lazarillo. Trata-se de um discurso que perde a sua organização unívoca para carnavalizar-se no dialogismo, uma outra característica essencial do romance picaresco, principalmente nos romances dos primeiros períodos, diretamente carnavalizados:

*"O romance picaresco retratava a vida desviada do seu curso comum e, por assim dizer, legitimado, destronava as pessoas de todas as suas posições hierárquicas, jogava com essas posições, era impregnado de bruscas mudanças, transformações e mistificações, interpretava todo o mundo representável no campo do contato familiar." (150 : 137).*

No Lazarillo vamo-nos restringir ao enfoque dialógico do seu discurso, cuja estruturação com base na "diatriba" e no "solilóquio" instauram a "polifonia" e, com esta, uma muito bem elaborada organização irônica. Essa organização irônica nasce no nível discursivo, evolui para o plano dos personagens e enraíza-se na estruturação do romance, para instaurar uma relação homóloga entre a forma da expressão e a forma do conteúdo. É com base nessa homologia que direcionaremos a nossa análise.



Assim, o nosso primeiro trabalho vai deter-se na organização das seqüências narrativas para chegarmos à estrutura irônica do livro. Faremos uma breve incursão ao plano discursivo para aí deflagrar também um mecanismo de construção irônica e deste caminharemos para a estrutura profunda da significação. Finalmente, uma comparação entre o Lazarillo e as Memórias para desvencilhar quaisquer resíduos de projeção literária nesta última e afirmar tão somente a existência de uma homologia estrutural entre os dois livros.

#### 5.1.2. A Organização das Seqüências Narrativas

*"O pão é que faz o cada dia." (G. Rosa).*

A nossa análise parte do trabalho de Edward Lopes, Principios y Funciones En La Novela Picaresca Española, principalmente na sua introdução teórica e na reprodução da organização das unidades narrativas em Lazarillo de Tormes (12 : 5/120).

Ao contrário do que a crítica tradicional afirmava a respeito da novela picaresca, ou seja, que não obedece a um plano prévio de composição, Lazarillo de Tormes evidencia um princípio de organização intrínseco que refuta tal colocação. A seqüência episódica do livro estrutura-se a partir dos princípios da "viagem" e do "serviço"\* num crescendo contínuo

---

\*Analisando alguns princípios de composição da novela picaresca em geral e do Lazarillo de Tormes, em especial, Vladimir Belic define dois princípios fundamentais. "El Principio Del Viaje" — "los pícaros viajan sin cesar de un lugar para otro y, en medio de sus viajes, se desarrollan sus destinos. Imaginar una novela picaresca sin viajes es casi imposible". "El Principio Del Servicio" — "el pícaro es un mazo de muchos anos". (In: 12 : 70/71).

que formaliza toda a trajetória do personagem pícaro: das origens à compreensão da mecânica social contra a qual luta até decifrá-la.

Em síntese, os núcleos motivadores das funções que propulsionam a narrativa constituem a própria "viagem" do protagonista. O seu percurso é o da marginalização à integração social. Para tal, há todo um processo de aprendizagem. As adversidades de uma constituição social marginalizadora e degradante do ponto de vista material e moral oprimem o personagem e, paradoxalmente, preparam-no através da "escola da vida" para desvendar-lhe os segredos. Toda agressão é revertida em astúcia e superação. Esta é a mola propulsora da trajetória de Lazarillo.

O livro apresenta-se em sete capítulos. Procuraremos situar rapidamente as situações mais significativas em cada um deles para uma posterior organização das unidades narrativas.

TRATADO PRIMEIRO: Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fué.

Narra a infância do protagonista e o seu "serviço" com o cego. Lazarillo aprende algumas verdades e princípios importantíssimos para sua carreira: o destino do pai e do padrasto ensina que roubar é muito perigoso; com o cego — lição ininterrupta — aprende que os homens são egoístas e sem compaixão; nesta luta, o moço aprende a manejar com uma perfeição sempre maior a arma que usa o próprio cego: a astúcia.

O processo de aprendizagem é concluído com uma vitória, a superação: vencendo ao astuto cego não há mais nada que aprender. O momento da separação não é casual; o cego já cumpriu seu papel na educação picaresca do moço que lhe vence de maneira não menos cruel do que foram os seus ensinamentos.



Esse primeiro capítulo ganha a dimensão de primeira unidade narrativa pela sua constituição estrutural: não conta tudo o que se passou com o cego, senão episódios selecionados, exemplos da astúcia do cego.

Há uma organização, um esforço de composição (não se trata de agrupamento arbitrário de sucessos). Os dois golpes contra a pedra formam uma espécie de marco da vida de Lázaro com o cego. Com o golpe de Lázaro contra o touro de pedra começa o aprendizado. Com o salto do cego se encerra. Há uma relação de gradação: o primeiro golpe serviu para despertar Lázaro "de la simpleza en que, como niño dormido, estaba"; com o segundo, vencendo o cego, supera-o em astúcia.

TRATADO SEGUNDO: Cómo Lázaro se asentó con un clérigo, y de las cosas que con él pasó.

O segundo capítulo forma a segunda unidade narrativa (Lázaro a serviço de um padre) e confirma por repetição o que ele viveu no primeiro: a avareza e o egoísmo não foram uma qualidade pessoal e casual do cego, mas são próprios do gênero humano. O padre é para o menino pior que o cego, para enganá-lo é mais difícil; é necessário uma maior engenhosidade. A lição continua num plano superior. Não é possível trocar a ordem dos dois capítulos- o egoísmo do padre sublinhado pela hipocrisia forma uma gradação. É muito mais trabalhoso, agora, conseguir alimentos e, novamente com um golpe na cabeça termina a relação do clérigo com Lazarillo. Todos os fatos descritos neste capítulo apresentam-se menos verossímeis em relação ao anterior. Há uma intensificação do comportamento hipócrita do padre que impossibilita a Lázaro o acesso aos alimentos armazenados. Obrigando Lázaro a roubar, o avaro padre desfere um violento golpe na cabeça do moço, depois, cuida dos ferimentos e o expulsa. O conteúdo apresenta



do está relacionado a uma forma estrutural que dá a este capítulo a função de intensificar a sequência narrativa anterior.

TRATADO TERCEIRO: De cómo Lázaro se asentó con un escudero, y de lo que le aconteció con él.

Correspondente à terceira unidade narrativa, este capítulo mostra Lázaro a serviço de um fidalgo. A "escola da vida" passa para um outro plano: o escudeiro faminto ensina a Lázaro, com o seu próprio caso, que a honra é uma coisa puramente exterior e desprezível, vaidade das vaidades. Outra lição importante: uma coisa é a realidade e outra, a aparência. Este capítulo é fundamental na medida em que espelha o mecanismo constitutivo da estrutura social que vai confirmar-se no final do livro: o jogo entre o ser e o parecer. A realidade mascara-se numa falsa aparência enquanto esconde a hipocrisia de sua constituição.

TRATADO QUARTO: Cómo Lázaro se asentó con un fraile de la Merced, y de lo que le acaeció con él.

Não adquire o estatuto de unidade narrativa. Narra as andanças de um frade mais voltado para o mundo exterior dos conventos, sugerindo um comportamento comprometedor.

TRATADO QUINTO: Cómo Lázaro se asentó con un buldeiro, y de las cosas que con él pasó.

Forma a quarta unidade narrativa. Confirma a lição sobre a realidade e a aparência. Se no capítulo do fidalgo a aparente opulência ocultava a miséria, o engano engenhoso do buleiro ensina a Lázaro que sobre a aparência é possível cons

truir uma vida folgada, algo positivo dentro das regras daquela estrutura social. É o caminho para a ascensão social que se concretizará na próxima unidade narrativa..

TRATADO SEXTO: Cómo Lázaro se asentó con un capelán y lo que con él pasó.

Juntamente com o sétimo capítulo vai formar a quinta unidade estrutural: a ascensão social. Entregando água pela cidade a serviço do capelão, Lázaro consegue o primeiro espaço na luta por um trabalho remunerado. A sociedade começa a abrir-lhe as portas.

TRATADO SÉTIMO: Cómo Lázaro se asentó con un alguacil y de lo que le acaeció con él.

Primeiramente a serviço de um senhor da justiça, depois, como apregoador de vinhos e, finalmente, amparado por um arcebispo, adquire estabilidade social e casa-se. Cumprida a trajetória do pícaro, a lição está completa: é acolhido pela sociedade porque aprendeu o seu código; agora, manipula as suas regras — na aparência de um matrimônio honrado dissimula a realidade de sua desonra.

Os sete capítulos do livro condensam cinco unidades narrativas. Os dois primeiros são complementares, estabelecem uma relação de emparelhamento. Ligados pelo problema da fome, e portanto, da materialidade, apresentam lições de astúcia para uma necessidade de superação desses problemas. O aprendizado revela o caráter da sociedade: mesquinha, avara e hipócrita. O capítulo terceiro (do fidalgo) e o quinto (do buleiro) formam outra parêntese. A lição sobre a aparência e a realidade necessita de uma confirmação (como antes a lição sobre o egoísmo) para que Lázaro se convença da sua validade. O que está em jogo é o aspecto espiritual, o problema da honra que se mescla nos níveis do ser e do parecer. Con-



tra a aparência que cobre uma realidade negativa (a miséria) mostra que a aparência permite construir também coisas positivas (dentro do código social vigente), que é o mecanismo de ascensão social.

Esta parêntese de unidades narrativas ilustra um percurso do mais sensível ao mais complexo; pela própria idade do protagonista, as lições com o cego e com o cura de Maquêda estão fundadas sobre a necessidade física (a fome), enquanto que a lição do fidalgo e do comissário, sobre a honra e a aparência, é mais abstrata, espiritual. Há uma gradação psicológica; as duas primeiras unidades levam Lázaro a uma atitude negativa ou passiva: ensinam-lhe o que tem que evitar (o roubo) e o que tem que aceitar como tal, o egoísmo dos homens. Já a segunda parêntese de unidades leva Lázaro a uma atitude ativa: é preciso imitar o buleiro; sobre a aparência é preciso construir uma vida de bem-estar.

A quinta unidade narrativa (a ascensão social) é composta pelos capítulos sexto e sétimo. O protagonista aproveita-se de todas as lições recebidas anteriormente e consegue a estabilidade social. Num crescendo contínuo ele vai abarcando as oportunidades oferecidas até conseguir ofício real; aplica o jogo da aparência (honra) para dissimular a realidade (desonra).

Enquanto as duas primeiras parênteses narrativas mostram o código social, a última é a concretização das regras do jogo. Naquelas estão contidos os ensinamentos, nesta o processo de aprendizagem se encerra com os ensinamentos colocados em prática. Em síntese, cada unidade narrativa ilustra uma determinada aprendizagem, como ela se inicia, como ela se processa. Depois, num segundo agrupamento, essas unidades associam-se em parênteses — do mais simples ao mais complexo — (primeira e segunda, terceira e quarta). Finalmente, um terceiro agrupamento se realiza: as quatro primeiras unidades representam os ensinamentos, a última, a concretização



destes.

Podemos ilustrar o encadeamento da narrativa em três etapas:

Na primeira etapa, cada unidade encerra uma aprendizagem particular.

1ª unidade (capítulo um)

- a vida a serviço do cego
- aprendizagem: a astúcia

2ª unidade (capítulo dois)

- aventuras com o cura de Maqueda
- aprendizagem: a sociedade se revela egoísta e hipócrita

3ª unidade (capítulo três)

- serve ao fidalgo faminto
- aprendizagem: a aparência substituindo a realidade

4ª unidade (capítulo cinco)

- serve ao buleiro
- aprendizagem: a aparência utilizada para se impor socialmente

5ª unidade (capítulos seis e sete)

- trabalha como aguadeiro para o capelão
- como ajudante do comissário de justiça
- adquire ofício real e casa-se
- aprendizagem: para se conseguir a ascensão social é necessário trocar a realidade pela aparência

Segunda etapa: as unidades relacionadas formando pares:

1ª parelha:

|                                                                                                                                  |                                                            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| $\left\{ \begin{array}{l} 1^{\text{a}} \text{ unidade - astúcia} \\ 2^{\text{a}} \text{ unidade - egoísmo} \end{array} \right\}$ | aprendizagem: constata que a <u>socie</u>                  |
|                                                                                                                                  | dade é hipócrita; tem que agir com astúcia para sobreviver |

2ª parelha:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| $\left\{ \begin{array}{l} 3^{\text{a}} \text{ unidade - aparência pela} \\ \text{realidade (ne-} \\ \text{gativa: fome e} \\ \text{miséria)} \\ 4^{\text{a}} \text{ unidade - aparência pela} \\ \text{realidade (po-} \\ \text{sitiva: lucra-} \\ \text{tiva)} \end{array} \right\}$ | aprendizagem: a sociedade se mostra pela aparência, a realidade é falseada |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                              |                                                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| $\left\{ \begin{array}{l} 5^{\text{a}} \text{ unidade - a ascensão so-} \\ \text{cial} \end{array} \right\}$ | a aprendizagem adquirida anteriormente é colocada em prática: no íntimo a sociedade esconde o seu <u>ser</u> e se desvela pelo <u>pa</u><br><u>recer</u> (falsidade) |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Terceira etapa: as duas primeiras parelhas mostram o código social, a última, a concretização de suas regras:

|     |                                                                                                              |                                                                                                                       |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 - | $\left\{ \begin{array}{l} 1^{\text{a}} \text{ parelha} \\ 2^{\text{a}} \text{ parelha} \end{array} \right\}$ | o código social (ensinamentos)                                                                                        |
| 2 - | $\left\{ \begin{array}{l} \text{a última unidade} \\ \text{(conclusiva)} \end{array} \right\}$               | interação das regras sociais: tro-<br>ca-se a realidade pela aparência<br>(o nível do ser pelo nível do pa-<br>recer) |

O desmembramento das unidades narrativas e o trabalho de organização processado (primeiramente em pares, mostrando a relação entre elas; e depois, em duas partes distintas: o conjunto das duas pares formando os ensinamentos e a parte final, a conclusão, os ensinamentos colocados em prática) mostram claramente uma organização lógica característica da novela picaresca. A existência do pícaro se define por dois marcos temporais bem estabelecidos: seu nascimento e seu casamento; ao casar apazigua-se sua fome crônica e resolve-se a situação de bem estar material a que sempre quis ascender; cessa o motivo principal que o havia arrastado à picardia. O projeto de vida de Lázaro nos desvela um sentido profundamente crítico da existência social do homem que se sente excluído do organismo social. O seu objetivo se realiza plenamente ao ser admitido na "sociedade normal"; para tal, duas etapas são necessárias: a primeira, constituída pelos ensinamentos onde a fome atua como um problema situacional; a segunda, a ascensão social, quando casa-se e passa a manter as aparências como seus amos. Estrategicamente seu problema está resolvido, já que sua meta consistia em "arri-marse a los buenos".

### 5.1.3. A Trajetória do Protagonista

A personagem picaresca caracteriza-se pelo aprendizado; imerso em um processo, a escola da vida, ela está em constante mutação, pois incorpora os ensinamentos e os transfere para situações posteriores. Desse modo, Lazarillo evolui como personagem do ser para um personagem do parecer e iguala-se aos outros membros da sociedade, que não passam de pícaros disfarçados em honestos cidadãos. Essa evolução não implica em uma troca de personalidade: troca-se a condição e



conômica que é protegida por uma falsa aparência de probidade.

O código social formaliza a competência do personagem (são os ensinamentos adquiridos pelo protagonista em suas andanças — 1ª e 2ª parselhas). Quando assegura a qualidade de ocupante de um "ofício real" — o móvel mais poderoso da sua atuação pelo bem-estar material — processa-se a performance, o desempenho das regras sociais. Tudo é coordenado pelos dois princípios intrínsecos da narrativa picaresca: o "princípio da viagem" que tem como valor o itinerário vital para a busca dos meios de subsistência econômica; e o "princípio do serviço" que exerce a função de prepará-lo para a ascensão social. A partir daí chega-se ao tema central de Lazarillo de Tormes: a conquista do bem-estar econômico a custo da perda de sua honra e de sua salvação espiritual.

#### 5.1.4. A Tensão Dialética: Protagonista/Sociedade

De acordo com os dois princípios já enunciados (da "viagem" e do "serviço") o pícaro viaja e troca incessantemente de amos; é o único personagem que atravessa toda a novela. Os demais personagens aparecem e desaparecem com a mutação dos espaços e dos episódios. Funcionando como personagens típicas, pois representam segmentos da sociedade, tais personagens constituem um grupo que atua numa posição oposta à do pícaro até o momento da sua integração. Esta disposição instaura uma relação dialética entre o protagonista e os personagens típicos, em cuja tensão atuam os reflexos dos segundos sobre o primeiro. Tal organização formal reitera-se em nível de conteúdo: há um dinamismo dialético entre a "virtude" ("saber los hombres subir siendo bajos") e o "vício" ("de

jarse bajar siendo altos"), as forças antitéticas que tematizam o romance.

Assim como a tensão dialética entre os personagens vai-se distendendo à medida em que o pícaro vai absorvendo os ensinamentos processados, o outro jogo antitético — entre o vício e a virtude — vai-se invertendo até a reversão total dos valores: o que é valor passa a não-valor, o que é virtude passa a ser vício, e vice-versa. Este é o grande aprendizado do pícaro: o mecanismo de inversão dos valores com os quais a sociedade estrutura-se.

Já no prólogo do livro o autor nos revela:

*"Y también por que consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fué con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña reman-do salieron a buen puerto". (02 : 35).*

Três situações importantes são definidas: 1ª — a fortuna mostra-se contrária aos que não herdaram um estado nobre; 2ª — ao vencer os obstáculos interpostos em seu caminho, o pobre demonstra mais valor do que o rico; 3ª — que os meios para uma ascensão social consistem em ter "fuerza y maña". Tais colocações implicam numa divisão da sociedade em duas classes distintas: a dominante e a dominada. A oposição inicial do personagem pícaro em relação aos personagens típicos, com os quais contracenava, vai desfazendo-se gradativamente à medida em que ele absorve os valores da classe dominante em detrimento dos seus, que se revelam contraditórios. Esta estruturação se aproxima muito daquela da sociedade histórica espanhola do início do século XVI. O trânsito da sociedade medieval para a moderna coincide com o aparecimento do comportamento individualista — característico de Lázaro —



que acabará minando os fundamentos da sociedade medieval. A estrutura estática de quadros fixos dará lugar a uma sociedade de dinâmica, com quadros abertos, com as camadas mais baixas da população: a burguesia. Esta individualidade é representativa da classe dominada, que para alçar o estame da classe dominante — a burguesia emergente — necessita passar por um projeto de picardia. O processo implica na dilaceração desta individualidade, principalmente nos seus valores morais e espirituais — única maneira para superar a precária situação material a que a grande classe marginalizada estava condenada.

Retomando a disposição das unidades narrativas que já esboçamos anteriormente, podemos, agora, explicitar a organização lógica da causalidade narrativa, para, no final, verificarmos se há uma relação com a estrutura da sociedade espanhola da época.

Há um projeto de construção do itinerário do personagem pícaro que parte do seu meio social e integra-se, no final, à condição burguesa. O trajeto que implica na ascensão social é o mesmo que vai da condição de pobreza à de relativamente abastado; da virtude ao vício e da ingenuidade à picardia.

Enquanto a primeira unidade — como guia de cego — representa as dificuldades materiais (fome) da classe dominada, servo e amo estão na mesma condição social; o aprendizado é a artimanha, a astúcia. Na segunda unidade — criado do cura de Maqueda —, a igreja, instituição significativa na estratificação social, como representante da classe dominante demonstra os vícios (avareza e hipocrisia) que falsamente combate. Na terceira unidade — criado do escudeiro — completa-se o painel social com a nobreza representada. Aqui, o pícaro conhece o jogo de inversão entre aparência e realidade.



de; é o marco mais significativo deste primeiro momento da narrativa quando se realiza a aproximação servo/amo através do diálogo: há a abertura para a comunicação.

As três unidades descritas constituem uma etapa que procura qualificar a sociedade, e dentro desta, a participação do personagem principal é mínima. É uma amostragem social que vai propiciar ao mesmo a informação e, em um aspecto ascendente, como consequência dos conhecimentos acumulados, o ingresso na sociedade começa a surgir quando se instaura a comunicação.

Na parte seguinte da narrativa, composta pelas duas últimas unidades, ao contrário da primeira, os atos intensificam a amostragem social, mas com a diferença de que o protagonista vai adquirindo um espaço de atuação. Assim, na quarta unidade — serve ao buleiro —, a igreja é novamente representada, mas com o jogo da aparência e realidade colocado em prática, como comércio, simonia. Na última unidade a gradação intensifica: trabalha como aguadeiro para o capelão (primeira oportunidade de um trabalho remunerado), como ajudante do comissário de justiça, adquire ofício real e casa-se; agora o protagonista faz parte da classe dominante (tem ofício) e incorpora as regras sociais: na aparência de uma situação honrosa esconde a realidade de sua desonra (casamento).

As duas partes da narrativa se revelam distintas, pois enquanto a primeira é mais estática, esboça o panorama social da época, o personagem principal formaliza o nível do SER: adquire os conhecimentos relativos do seu mundo social. Na segunda, mais dinâmica, inicia um processo ascendente de atuação social, formaliza o nível do FAZER: atualiza as regras desta sociedade. Utilizando os termos da lingüística, teríamos na primeira etapa a apresentação do código social (competência), e no segundo, a realização deste em termos de atuação comportamental (performance). A passagem entre um es-

tado e outro dá-se na terceira unidade quando as classes dominante e dominada aproximam-se através do diálogo, da comunicação.

Além de ser o ponto crucial da estrutura narrativa por incluir uma situação de comunicação, o relacionamento entre Lazarillo e o escudeiro, na unidade terceira, ganha uma dimensão mais profunda na significação geral da obra. Apesar desta aproximação entre os dois há uma diferença básica em seus conteúdos históricos: Lázaro está construindo seu futuro, pretende um estado sócio-econômico seguro; seu amo procura manter uma condição perdida, um passado em um tempo presente. Lázaro está no meio de seu caminho: a miséria do passado e a relativa situação de segurança do futuro; o escudeiro percorre um caminho inverso: de um passado de grandeza para um presente de absoluta indigência.

Neste ponto tocamos profundamente o problema da identidade entre a sociedade ficcional que é plasmada à imagem e semelhança da sociedade histórica da Espanha seiscentista. Ora, como já demonstramos, se a trajetória de Lazarillo é uma retilínea, o caminho mais curto entre dois pontos cujas extremidades colocam a ingenuidade e a pobreza que marcaram seu nascimento, e do outro lado, a picardia e a relativa folga com seu casamento, o seu percurso é a travessia da classe dominada para a classe dominante. Lázaro encarna a problemática da burguesia emergente, suas dificuldades e uma das maneiras de sua consolidação. De outro modo, o escudeiro representa a nobreza decadente; seu anacronismo dá lugar à classe burguesa em formação.

Não é coincidentemente que estes dois personagens caminham num sentido inverso: Lázaro, de um passado para o futuro, e o escudeiro, do presente para o passado histórico. No momento do encontro dos dois, com a instauração do proces



so comunicativo, a nobreza (o fidalgo) denuncia o seu anacronismo na reversão da "aparência" pela "realidade"; a realidade de que se vai concretizar, a formação da burguesia encarnada por Lázaro, parte justamente desta reversão: o homem honrado neste mundo de valores degradados da sociedade moderna está condenado à mais absoluta miséria material, enquanto a recíproca, ao homem desonrado a sociedade reserva uma melhor acolhida e uma segura situação social.

Do que foi exposto depreendemos dois fatos importantes: há uma relação do conteúdo ficcional com o conteúdo histórico do século XVI; a chave estrutural do livro é um jogo de inversões que inter-relaciona a classe dominante e a classe dominada, ficando implícito o mecanismo de formação da classe burguesa. É através deste binarismo, desta estrutura de reversões que se vai encontrar o apoio da construção formal do romance e a maneira como ele se identifica com a estrutura social histórica da época.

Esta relação de identidade é bem marcada nas palavras da professora Letizia Zini Antunes:

*"A reflexão sobre a gênese do romance realista burguês tem como ponto de partida obrigatório o pequeno texto do Lazarillo, escrito provavelmente em 1525 e publicado anonimamente em 1554, simultaneamente nas cidades de Burgos, Alcalá de Henares e Anversa. Seu realismo consiste em representar poeticamente, através da figura de Lázaro de Tormes, o primeiro pícaro, a crise que afeta a sociedade espanhola do século XVI. O autor, por meio da linguagem irônica e da paródia sutil dos romances de cavalaria em moda na época, capta as forças sociais em movimento na Espanha, que estão acele-*



*nando a desagregação da sociedade feudal, sem criar, porém, as condições para o surgimento de uma nova civilização. Neste sentido, a constante inversão dos valores dominantes tradicionais e o binarismo lingüístico são elementos estilísticos e compositivos essenciais: simbolizam uma sociedade em decadência, onde os valores e as relações tradicionais ainda dominam, mas apresentam um caráter ambíguo, um sentido contraditório. O mundo oficial da época, a nobreza e o clero, e seus valores são atacados, denunciados a partir da ótica de um narrador autobiográfico, Lázaro de Tormes, homem de condição social baixa, que luta pela sobrevivência."*  
( 04:75/76 ).

Neste momento, quando se compara ficção e um dado período histórico real, é necessário estabelecer os parâmetros, os elementos mediadores e instauradores da comparação. Antônio Cândido ensina que "não é a representação dos dados concretos particulares que produz, na ficção, o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício". (05 : 82). O princípio mediador que relaciona as duas séries, a real e a fictícia, traduz-se num jogo binário onde se opõem: "aparência" e "realidade", o personagem pícaro e os personagens representativos da sociedade, burguesia e nobreza, etc. Este princípio, sendo a base de organização do livro, vai ser o elo de ligação entre as duas séries comparadas.

### 5.1.5. A Estruturação Binária

A estruturação binária que formaliza a composição do livro pode ser demarcada, grosso modo, em três níveis diferentes: no nível estilístico (discursivo), na estruturação dos personagens e na tematização geral da obra que implica no jogo de inversões.

Na linguagem e no estilo é constante a inversão dos valores, a contradição e o jogo de palavras com significados contrários. Neste nível, a estruturação binária mostra-se mais evidente, pois além de manifestar-se na superficialidade do tratamento lingüístico, a sua ocorrência é tão constante que o leitor já a identifica como elaboração estilística.

Para ficarmos só com alguns exemplos, transcrevemos o pequeno inventário efetuado pela Professora Letizia Zini Antunes, suficiente para mostrar o jogo binário:

*"... matar a maldita fome com que o maldito cego me matava"; 'aquele doce e amargo jarro'; 'Quem havia de pensar em tanta maldade num rapaz tão pequeno!' (observa-se aqui a inversão do mito do jovem herói precocel); 'Castigue-o, castigue-o que Deus lho há de pagar.' (inversão das normas do amor cristão); 'Porque vendo o Senhor que eu trazia permanentemente a morte danada em cima de mim, julgo que foi com prazer que os matou para me dar a vida.' Como se vê, a inversão dos valores, a contradição, a mudança em curso no real encontram plena expressão na linguagem e no estilo.*

*Muito significativa no mesmo sentido é também a fala do escudeiro sobre as funções que ele ainda poderia desempenhar na sociedade da época*

como empregado de um 'senhor grão':

'— ... Mesmo quando um homem se ajusta com um senhor grão também passa necessidades. Por ventura não terei eu jeito para servir e contentar um desses? Ah, que se eu o encontrasse, tenho certeza de que lhe inspirava logo confiança e havia de lhe prestar grandes serviços, porque saberia mentir-lhe tão bem como outro qualquer, e agradar-lhe às mil maravilhas. Havia de rir muito com as suas graças e hábitos, ainda que não valessem nada. Nunca lhe diria coisa que o desgostasse, mesmo que fosse para seu bem. Seria muito diligente na sua presença, em palavras e actos. Não me ia matar por não fazer bem aquilo que ele não visse... Dir-lhe-ia bem do que ele achasse bem, e, pelo contrário, havia de ser malicioso, trocista, diria mal dos de casa e dos de fora, bisbilhotaria e procuraria saber da vida alheia para lhe contar tudo, e muitas outras virtudes deste jaez, que hoje em dia se usam nos palácios e agradam aos senhores. E não querem ter de portas adentro pessoas virtuosas; pelo contrário, aborrecem-nas, desprezam-nas e chamam-lhes tolas, e dizem que não são gente com quem se possa viver nem em quem se possa confiar. E assim os astutos procedem com eles hoje em dia, conforme disse, como eu procederia no seu lugar; mas não quer a minha sorte que eu tope com um".

'Desta forma lamentava o meu amo a sua fortuna adversa, dando-me relação de sua virtuosa pessoa'. ( 04 : 76 )

Não é necessário destacar que a constância deste jogo é responsável pelo "tom irônico" que percorre o livro



do início ao fim. Para comentarmos só o último exemplo, vemos aí a figura da ironia cristalizada em sua configuração formal: "O processo de expressão 'per contrarium', a figura da retórica que consiste atribuir às palavras sentido oposto ao que normalmente exprimem." ( 77: 3).

E a professora comenta ainda a fala do escudeiro , associando-a ao contexto histórico:

*"A fala do escudeiro é expressão do parasitismo social que envolve amplos setores sociais na época, em consequência das particulares condições em que ocorre a dissolução da organização feudal. Na Espanha o parasitismo pode-se sintetizar na expressão 'servir a um amo', que toma o lugar de 'exercer um ofício' e que, no Lazarillo de Tormes, se aplica tanto a Lázaro como ao escudeiro. A passagem de uma grande parte da população ativa para o setor não produtivo se deu, para P.Vilar, em consequência de 'um clima econômico em que o rico podia facilmente ser generoso e o pobre tinha mais interesse em viver ao acaso do que receber um salário pouco estimulante frente aos preços e às promessas de aventura.'" (04 :76).*

Um estudo um pouco mais detalhado do nível discursivo encontra-se no trabalho de Antonio Alcir Bernardes Pécora (15 : 59/71), onde ele analisa os primeiros parágrafos do livro e sistematiza o modo de estruturação do seu discurso. A análise concentra-se em três segmentos do texto, que reproduziremos, juntamente com o resumo das idéias principais do exame elaborado pelo crítico.

1. "Pois saiba vossa mercê, antes de mais nada, que

me chamam Lázaro de Tormes, que sou filho de To mé González e de Antona Pérez, naturais da província de Salamanca, aldeia de Tejares."

O autor destaca os pronomes pessoais, onde o emprego de "vossa mercê" constitui-se como a definição por parte do sujeito do texto da posição de seu interlocutor em relação a ele: marca uma forma particular de envolvimento do leitor no texto. O uso de tal pronome — posição social semelhante ao sujeito — engendra um caráter coloquial que tende a mascarar o aspecto de elaboração do texto, construindo um efeito de sentido caracterizado pela proximidade dos interlocutores, bem como por uma certa informalidade do texto. Em outras palavras, o texto estrutura-se a partir de uma "debreagem enunciativa" ou como "enunciação enunciada" através dos índices explícitos da intersubjetividade.

Um segundo emprego é o uso de um "relator" — termo de ligação entre processos — no início de um parágrafo inicial, onde inexistente o processo antecedente que justificaria ordinariamente tal emprego. Além da função básica de estabelecimento de contato, o relator confere ao texto um certo valor explicativo, exemplar, extremamente freqüente nas posições iniciais entre períodos, parágrafos e mesmo capítulos. Devemos acrescentar aqui que esse caráter exemplar é um primeiro índice de um discurso complexo, muito bem elaborado — portanto, que contrasta com a situação inicial de ingenuidade do personagem-narrador, em termos fabulares —, quase que uma depuração de vozes sociais, geratrizes de um tom parodístico e polifônico com que o texto vai carnavalizar-se.

Quanto à utilização dos nomes próprios, o autor identifica nos nomes dos pais a periferia miserável que pro-

liferava na Espanha da época. Quanto ao protagonista, estabelece uma associação com o Lázaro bíblico, ambos caracterizados por uma existência fundada nos limites da morte e que tem como marca objetiva o sofrimento. A diferença está em que o que é penúria no primeiro, é doença no segundo e, no que se refere à ressurreição, o que é milagre neste, resultado de uma ação exterior à existência, é malandragem naquele, resultado de uma ação exterior às convenções morais, socialmente explícitas. Enquanto a sobrevivência do primeiro é garantida pela projeção da materialidade sobre as convenções sociais que a regem, a do segundo garante-se pela projeção da espiritualidade sobre a materialidade, o que em ambos os casos denuncia a fragilidade, ou aspecto aparente e circunstancializado dos segundos pólos das oposições (a materialidade, no caso do Lázaro bíblico e a convencionalidade moral e social no caso do Lazarillo). Se se considerar que essas convenções constituem a espiritualidade da existência social, ter-se-ia que ver no Lazarillo uma espécie de Lázaro às avessas, em que a sobrevivência acaba sendo o resultado de uma materialidade sem peias.

Uma outra questão que diz respeito ao "uso que é feito da espiritualidade", ou do nome de Deus, no interior do texto, tem uma aparência de ingenuidade, quando se trata de um discurso ambíguo, multívoco, ou meramente cínico. Na verdade, o tom parodístico que ganha a intertextualidade bíblica é marcado por um profundo jogo irônico.

Um último aspecto examinado no segmento é a expressão "me chamam Lázaro", uma resposta particular a uma exigência social. Não designa a pessoa, mas a forma com que os demais referem-se a ela: não nomeia uma essência, mas uma conveniência. Trata-se de uma "debreagem enunciativa" que se intromete na "debreagem enunciativa", instaurando uma segunda voz (3ª pessoa) identificada, na sua objetividade, como uma "voz



da sociedade".

2. "Nasci no rio Tormes, e daí me veio o apelido. E aqui tem. O meu pai, que Deus lhe perdoe, estava encarregado da moenda de uma azenha que fica à beira daquele rio, onde foi moleiro mais de quinze anos. E estando a minha mãe na azenha, pejada de mim, vieram-lhe as dores do parto e pariu-me ali mesmo. De maneira que posso em boa verdade dizer que nasci no rio."

Pécora reafirma os sentidos anteriormente levantados quanto à origem humilde de Lazarillo; atribui à expressão "nasci no rio" um sentido inusitado para obter-se a atenção do leitor e a interpreta precisamente no seu valor simbólico: um certo deslocamento e um desgarrar prematuro do estabelecimento na ordem das coisas; um índice da falta constante que acompanha o personagem que acaba por ser o móvel único de suas ações. A expressão marca também o nascimento do princípio da viagem, o fluir constante que é característica do personagem picaresco.

Um outro aspecto comentado é a expressão "que Deus lhe perdoe" que gera uma ambigüidade entre o tom respeitoso e um ressentimento do filho. No nosso entender a segunda instância é mais pertinente porque a expressão é deformada pela paródia.

3. "E quando eu era um menino de oito anos, atribuíram ao meu pai certas sangrias mal feitas, nos sacos dos que vinham ali moer, pelo que foi preso, e confessou em vez de negar, e sofreu uma pena por justiça. Espero em Deus que esteja

em glória, pois aos do gênero dele o Evangelho chama bem-aventurados."

Para o crítico, este segmento deverá nos fornecer elementos fundamentais e o modo de sua articulação que instauram a linguagem característica ao Lazarillo de Tormes bem como o foco principal de seu interesse.

A expressão "atribuíram ao meu pai certas sangrias ..." constitui a reprodução de uma fala acusatória, mas não a reprodução de um fato que determinaria a verdade ou não dessa fala. Entre a narração e o acontecimento interpõe-se um discurso, o que provoca o deslocamento do valor referencial de verdade da narração para as condições de emprego desse discurso mediador: a atribuição que foi feita pode corresponder ou não à verdade do acontecimento.

O eufemismo contido em "certas sangrias mal feitas, nos sacos ..." vai marcar um uso constante desta linguagem figurada onde há a intromissão sutil de um discurso que suspende a seqüência dos acontecimentos e dificulta a sua recuperação unívoca.

A oração conseqüente "pelo que foi preso" mantém a suspensão verificada anteriormente e a ação da Justiça não se pauta por uma correta verificação dos fatos, abrindo-se dessa forma uma brecha entre as ações efetivas da instituição e os valores positivos que configuram seus princípios. Nesse sentido, o discurso do Lazarillo vai operando uma espécie de contaminação em que as ações dissociam-se de sua ética, mas de tal modo que essa dissociação nunca se dá explicitamente: ela apenas se revela enquanto uma das possibilidades de significação cuja responsabilidade de escolha não pode ser imputada ao narrador.

A coordenada seguinte "e confessou" começa a gerar um sentido de leitura da "imoralidade" permitida que se in-

tensifica em "e sofreu uma pena por justiça", talvez, por ter confessado. A manutenção de um leque de significações contraditórias no que se refere à posição do narrador em relação à ordem (Deus, verdade, justiça) e que, no entanto, não se resolve por uma delas, tem como resultado imbricar conteúdo e leitor, enunciado e condições intersubjetivas da enunciação. Pécora fala que o leitor passa a ser vítima da materialidade do narrador, aqui representada pela retórica da narração, pela estratégia discursiva. Na teoria de Bakhtin é a instauração do dialogismo; o discurso perde a sua univocidade para multi-realizar-se na polifonia.

O período seguinte "Espero em Deus que esteja em glória, pois aos do gênero dele o Evangelho chama bem-aventurados" recoloca a referência bíblica e com ela abre-se o leque de interpretações: uma leitura única e ingênua reproduziria o emprego usual cristão segundo o qual a espiritualidade preencheria as faltas de materialidade; por outro lado, a fórmula cristã ganha um sentido claramente irônico do tipo: "já que o pai foi suficientemente idiota para padecer na terra, pelo menos que seja suficientemente esperto para cobrar do céu."

A segunda leitura parece confirmar-se através de marcas modificadoras na formulação cristã original. O verbo ("espero") do início está mais próximo da dúvida do que da afirmação; o sujeito da primeira oração é alterado para a explicativa seguinte: "o Evangelho chama". O mesmo tipo de efeito de sentido promovido anteriormente pela intromissão na narrativa de um discurso de agente indeterminado ("atribuíram"), obtém-se agora pela inserção de um discurso que tem como agente o Evangelho. Enquanto o primeiro garante a ampliação do leque de significados pelo questionamento de sua verdade, o segundo garante isso pelo questionamento daquilo que se poderia chamar sua sinceridade; o último abre um vão



entre o que é de Deus e o que é de Lazarillo, que coloca Deus e o Diabo no mesmo ronco do estômago.

No nosso entender, confirmam-se aqui os dados levantados anteriormente: a intromissão da "debreagem enunciativa" no interior da "debreagem enunciativa" confere ao discurso o seu caráter dialógico; o jogo binário articulado a partir desse dialogismo (verdadeiro/falso; materialidade/ espiritualidade) adentra o terreno da ironia, onde esta figura ganha o estatuto de organização discursiva.

Um último emprego examinado neste segmento diz respeito aos relatores. Anteriormente examinou-se o "pois" como um índice da exemplaridade da narrativa; agora, o crítico analisa a função do "e" que relaciona processos que guardam lapsos temporais entre si e ao mesmo tempo constróem-se como uma seqüência simples de acontecimentos. Atribui uma função mais incisiva aos relatores que introduzem orações explicativas ("pois") e consecutivas ("pelo que"), pois eles hierarquizam fortemente os processos estabelecidos pela narrativa, qualificando seus acontecimentos como antecedentes, consequentes, justificados ou não. Assim, a narrativa é determinada menos pela ordem real dos acontecimentos do que por essas conseqüências e explicações. Isto é, a narrativa acaba sendo dirigida por relatores argumentativos por excelência, característicos de uma reflexão sobre os acontecimentos.

O uso dos relatores recupera a hipótese da exemplaridade da narrativa: não é a fidelidade a uma provável seqüência real dos acontecimentos que funda o seu interesse, mas o fato de que os acontecimentos relatados sejam favoráveis a uma tese que se pretenda construir através deles. Nesse sentido, o Lazarillo é muito menos autobiográfico do que têm procurado mostrar seus críticos, ou, se se quiser, ele é muito mais dirigido, retórico: no fundo de cada nó há um laço,

Ou um Lázaro.

Em outras palavras e com auxílio da teoria semiótica diríamos que se deve dissociar o ator Lázaro do sujeito da enunciação que atualiza as duas debreagens já analisadas: em 1ª e 3ª pessoas. Desta maneira fica bem claro o desenvolvimento do personagem que passa por todo um processo de aprendizagem — da ingenuidade à picardia —, enquanto que o discurso, coordenado pelo sujeito da enunciação, não tem nada de ingênuo. Ele tem por base uma polifonia de vozes, um jogo de inversões que caracteriza a carnavalização e uma estrutura irônica que fazem do sujeito da enunciação um "pícaro" acabado, do início ao fim, no plano discursivo, na sua estratégia irônica e de inversões.

Como conclusão de sua análise, Pécora arrola as principais características do discurso de Lazarillo de Tormes:

1. O discurso coloquial: através da manipulação dos pronomes de segunda pessoa, relativos aos leitores virtuais do texto, a narração cria a expectativa de um discurso quase imediato, direto, no que se refere à sua produção e recepção; atribui uma igualdade de posição entre narrador e narratário o que confere ao texto sentido de coloquialidade, informalidade. Ainda, a presença de repetições após inserções ("E para que veja vossa mercê até onde chegava a inteligência daquele astuto cego, contarei um caso dos muitos que me aconteceram com ele, e onde me parece que deu bem mostras da sua grande astúcia") que se sabe frequentes na modalidade oral e muito empregadas no texto.

2. O discurso intruso: com outros sujeitos que não o "eu" e tem o efeito duplo de abrir um leque de significações para a narrativa e desresponsabilizar o "eu" pela escolha de qualquer possibilidade desse leque.



3. O discurso dos contrários: em cada um dos tipos de intrusão, o leque passa a conter uma possibilidade adequada à convenção moral ou social, à espiritualidade ou à ordem, e outra que lhe é contrária, relativa à ausência de escrúpulos e a uma materialidade sem freios.

4. O discurso não-falseável: o discurso intruso que apresenta um agente indeterminado e se refere às ações das personagens não deixa garantia da "verdade" de suas ocorrências. Em se acreditando verdadeiro o discurso, uma significação é provável, em se acreditando falso, uma significação oposta se torna provável, fato que determina a abertura do leque em torno dos valores de verdade ou falsidade.

5. O discurso não-comprometido: o segundo tipo de discurso intruso, que apresenta um agente divino ou uma sua manifestação, coloca dúvidas quanto à sinceridade do narrador no uso de fórmulas quanto no seu comprometimento com valores doutrinários, determinando, assim, a abertura de novo leque: sinceridade/insinceridade.

6. O discurso exemplar: a freqüência de relatores opera uma rearticulação temporal das ações em torno mais de uma determinada "lógica" que se pretendia detectar nelas do que da observação estrita de sua seqüência real.

Enfeixando as seis conclusões de Pécora em uma única direção, poderíamos dizer que por baixo dessa estratégia discursiva localiza-se a figura da ironia como elemento catalisador das várias direções. Tudo se movimenta entre o eixo da aparência e da essência, do ser ou do parecer. O aparente sentido de coloquialidade, informalidade, oralidade, contrapõe-se ao caráter exemplar do texto, atestando a sua sistemática elaboração. Esta responsabiliza-se pela inserção do discurso intruso, a base do mecanismo irônico.

De fato, a ironia incorpora-se ao texto a partir



do discurso intruso, cujos agentes contrapõem-se com o sujeito narrador, instaurando o discurso dos contrários. Aqui instala-se a ironia: na abertura dos leques de leitura tem-se uma possibilidade ingênua (parecer) e a outra vertente irônica (ser). O discurso não-falseável corrobora esta conclusão: em se acreditando verdadeiro o discurso intruso, tem-se uma significação; em se acreditando falso, abre-se o leque em torno dos valores verdadeiro/falso, o mecanismo da ironia. Finalmente, o discurso não-comprometido que instaura a dúvida da sinceridade/insinceridade do narrador, na verdade, é a formalização de sua máscara, sob a qual ele disfarça o jogo da ironia.

De todas as estratégias desveladas pelo crítico, o discurso intruso apresenta-se como a peça fundamental e em torno dela todos os outros elementos se encaixam neste quebra-cabeça que tem como chave o jogo de contrários ou de inversões. Tal jogo, além de configurar a figura da ironia, na teoria de Bakhtin, ganha a forma de carnavalização ao assemelhar-se ao discurso da sátira menipéia. O discurso intruso também é o responsável pelo caráter dialógico do texto, assentado na retórica da "diatribe" e do "solilóquio" ao instaurar, respectivamente, um diálogo com um interlocutor ausente e um diálogo do narrador consigo mesmo.

Do jogo binário evidenciado pela professora Letizia, no nível da superficialidade lingüística, ao aprofundamento desse binarismo enquanto estratégia discursiva analisada por Pécora, poderemos concluir que o discurso do Lazarillo tem como ponto de apoio essa estrutura binária. Tal conclusão deixa transparecer no texto um arranjo polifônico, tendo como ponto de partida o dialogismo das vozes da debreagem enunciativa e enunciativa. Este dialogismo confirma o leque binário de leitura cujo apoio formal é solidificado retoricamente pela paródia e a figura da ironia. A inversão de valores, con-

teúdos, palavras, que se tem como processo, tem como resultado a carnavalização do texto.

O jogo binário e o processo de inversões vão partir do discurso, organizar os personagens e enraizar-se na estrutura profunda do livro, juntamente com a ironia, a figura que dá forma e sustentação ao mecanismo de inversões.

O nosso passo seguinte vai ser o de conduzir a análise para evidenciarmos a estrutura narrativa do livro. Para isto devemos canalizar a figura da ironia como o suporte que ganha forma no nível discursivo, dá sustentação à organização dos personagens e emerge como o mecanismo de inversão entre o ser e o parecer que explica a trajetória do personagem picaresco. Desta maneira, reduziremos todo o levantamento do nível discursivo, o seu binarismo e dialogismo à articulação irônica entre o ser e o parecer; da mesma forma esta articulação vai estar na base da organização dos personagens — um segundo nível de análise — e surgirá como fundamental dentro de um terceiro nível, a estrutura de significação, que possibilita revelar o jogo de inversão entre o ser e o parecer, a estrutura da narrativa ou o mecanismo de ascensão do herói picaresco.

Em uma instância de significação mais profunda, o nível dos personagens reitera a disposição binária entre o protagonista e o grupo de personagens representativos do conjunto social. Entre estes dois pólos estabelece-se uma relação dialética proveniente da tensão entre as duas partes, que vai determinar, como consequência, a evolução do personagem picaresco. Como vimos, a trajetória de Lazarillo vai de uma oposição radical em relação ao grupo social, até uma assimilação, uma síntese do jogo dialético implícito na base do

seu relacionamento. Em termos de significação, este nível es pelha o confronto das duas forças sociais da época: a nobreza em decadência e a burguesia em formação. Os elementos implícitos no jogo binário formalizam a inversão entre a "aparência" e a "realidade", que despontou no relacionamento com o escudeiro (nobreza), e se concretizou no final da obra, quando Lazarillo aceita as regras do jogo e se estabiliza so cialmente (solidificação da burguesia).

Diretamente vinculado aos dois primeiros níveis, e como resultante desta elaboração, surge o terceiro, mais pro fundo em termos de significação por remeter ao tema geral da obra. Em relação ao primeiro nível (a estruturação do discur so, da linguagem ou do estilo) emerge o aspecto formal da figura da ironia, que pressupõe uma vinculação binária daqui lo que é dito e deve ser entendido como o seu contrário. Já no nível dois (da tensão dialética entre os personagens) res salta-se o jogo de inversão entre a "aparência" e a "realidade" com implicações subjacentes a uma estruturação social en tre a burguesia e a nobreza. Canalizando estes dois fatores para um nível mais profundo — que caracteriza a estrutura geral de significação da narrativa —, podemos determinar que todo esse jogo binário tematiza o fenômeno ou a arte de dissimulação.

O terceiro nível, globalizador dos outros dois, é um aprofundamento do segundo na medida em que unifica todos os personagens na função de dissimular: a manutenção das apa rências é o traço que os aproxima, a aparência mistificadora é compartilhada por todos. As distintas lições aprendidas com cada um dos amos-mestres, reiteradamente, levam Lázaro à



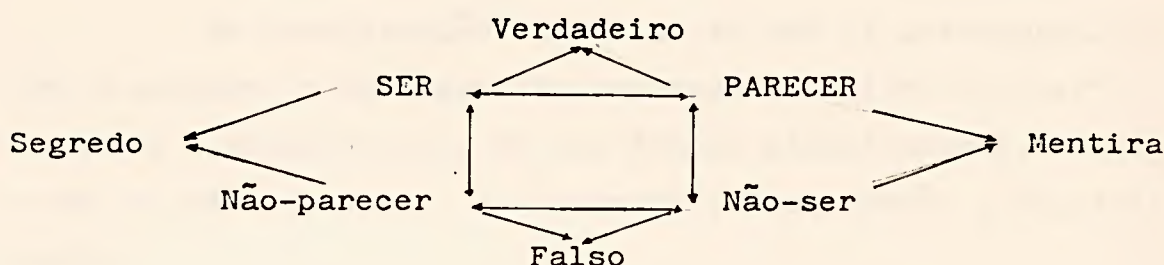
arte de dissimular; de aprendiz de simulador acaba superando seus mestres em simulação. Lázaro evolui de um personagem simples, que mostrava ser o que efetivamente era — um personagem do SER — para um personagem que aparenta ser o que não é — um personagem do PARECER. A trajetória do personagem, ou seja, tornar-se pícaro como os demais membros da sociedade, reverte-se em uma contundente crítica à estruturação social da época. Predomina uma visão irônica e desmitificada dos principais valores que estavam na base daquela sociedade.

Já o primeiro nível, por ter como base fundamental a figura retórica da ironia, e esta, tendo como suporte formal o jogo entre o ser e o parecer (como demonstraremos mais adiante), tem uma relação de implicação com o nível três, justamente por fornecer o aspecto formal da tematização geral da obra: o jogo do ser e do parecer.

Concluindo, uma das leituras aproximativas da estrutura geral de significação do livro pode partir da teoria greimasiana onde inclui o binarismo entre os níveis do SER e do PARECER.

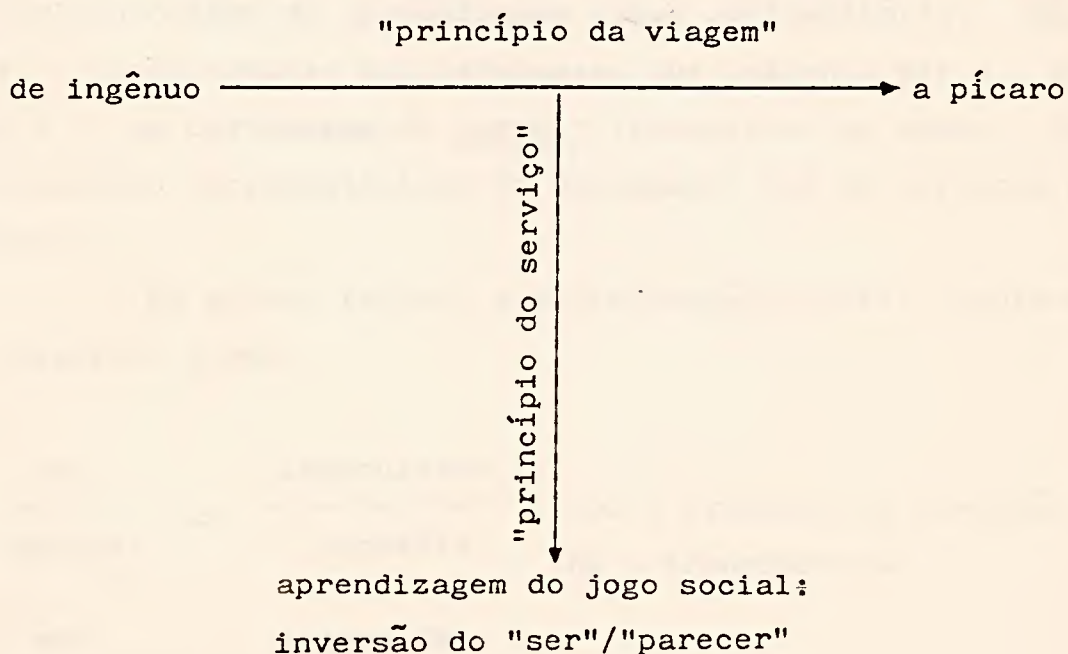
#### 5.1.6. A estrutura de significação

Se o jogo do ser e do parecer constitui a base da estruturação binária ou de inversões conduzida pela nossa leitura do romance, resta verificar como este jogo se realiza nos três níveis orientadores que determinamos. A sua formalização parte daquela estabelecida por A.J. Greimas (67 : 81):

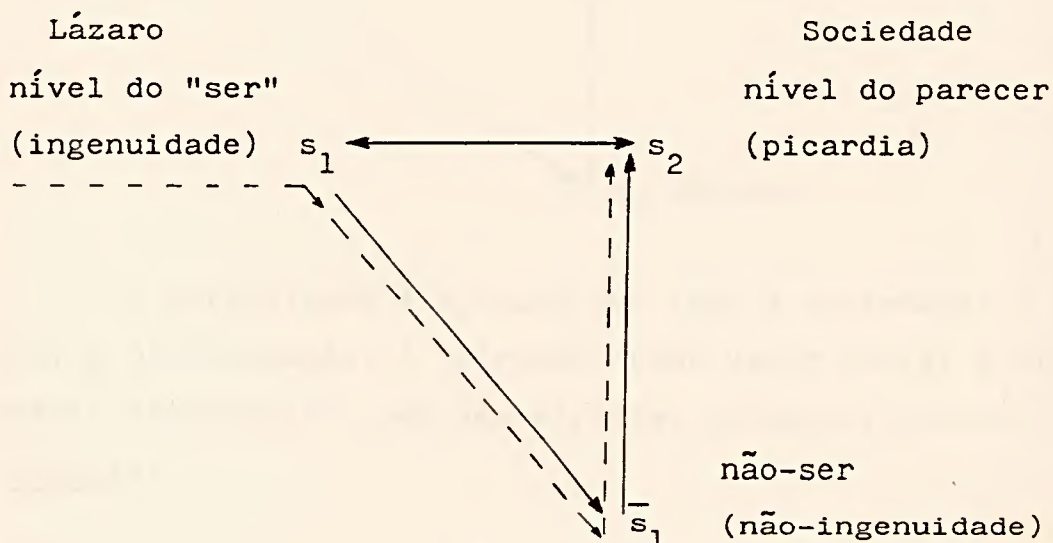


Primeiramente transportaremos este modelo para o nível dois, ou seja, aquele que denominamos como dos personagens, e que implica no mecanismo de inversão entre a "aparência" e a "realidade".

A trajetória do personagem principal Lázaro inclui no seu ponto de partida a condição de pobreza, e no seu ponto de chegada, a condição de relativamente abastado. Tal percurso é o mesmo que vai da ingenuidade à picardia, da virtude ao vício, de marginalizado a sua integração social, presumindo um movimento ascendente de projeção da burguesia, e conseqüentemente um percurso descendente da nobreza antes estabelecida. Ou seja, utilizando os elementos com que vimos trabalhando, podemos traçar esquematicamente o seu trajeto:



Na constituição dialética em que os personagens es tão dispostos, o protagonista representa o nível do "ser" , enquanto o grupo social, na sua função mistificadora, localiza-se no pólo oposto do "parecer". Temos então o seguinte modelo:



Lázaro evolui de um personagem simples, que mostra va ser o que efetivamente era — um personagem do ser —, passa pelo processo de aprendizagem (sema contraditório: não-ser) e transforma-se num personagem que aparenta ser o que não é — um personagem do parecer (integra-se ao grupo de personagens representativos da sociedade: fim do percurso pi caresco).

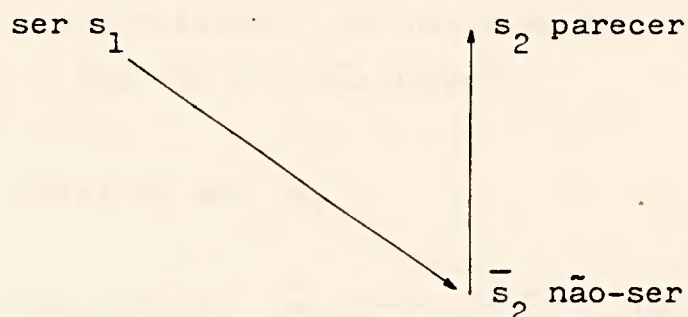
Em outros termos, a estruturação binária monta-se da seguinte forma:

$$\frac{\text{ser}}{\text{parecer}} \approx \frac{\text{ingenuidade}}{\text{picardia}} ; \text{ com o processo de inversão há a transformação:}$$

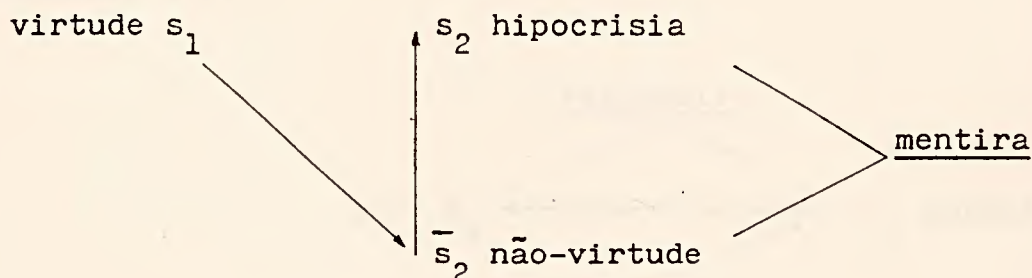
$$\frac{\text{ser}}{\text{parecer}} \times \frac{\text{ingenuidade}}{\text{picardia}}$$



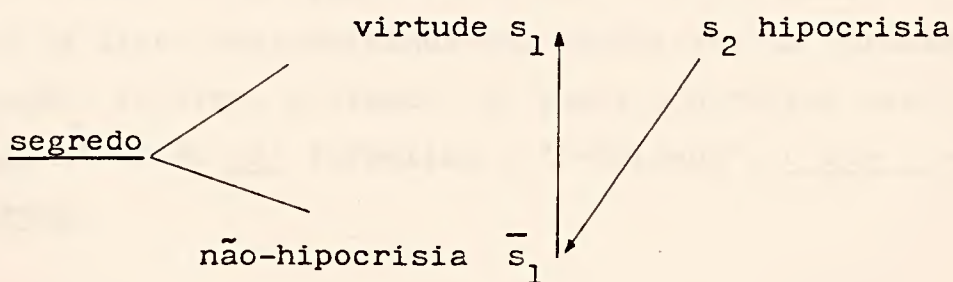
Troca-se a "aparência" pela "realidade"; o "princípio da viagem" determina que o caminho de Lázaro é do ser para o parecer.



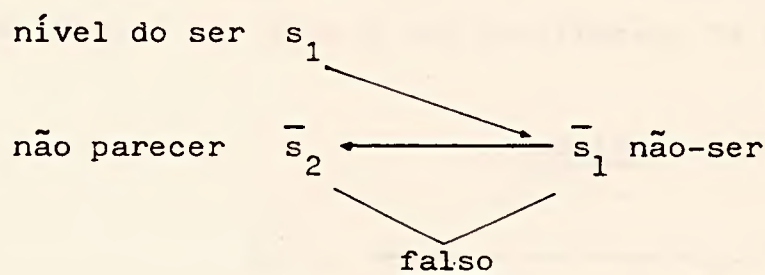
O aprendizado é a regra que rege a sociedade: a picardia, a dissimulação. A "virtude" como valor social é simplesmente "aparência", uma não-virtude, portanto, hipocrisia, uma mentira:



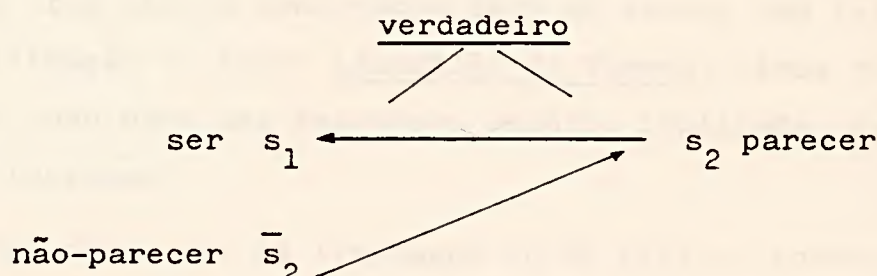
Manipulando ainda os semas e sememas implícitos no modelo, a continuidade do processo revela que a "hipocrisia" é dissimulada em não-hipocrisia, uma "virtude", e este é o segredo da sociedade:



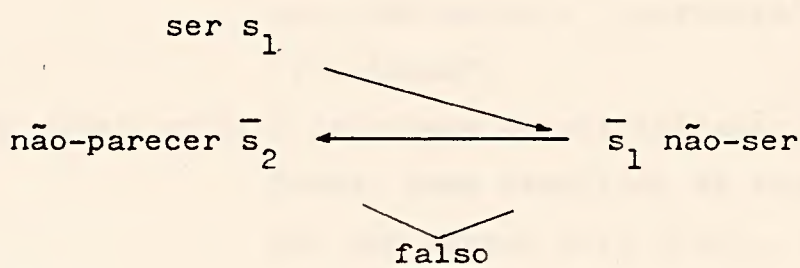
A hipocrisia e/ou o vício é o segredo que Lázaro a prende; agora a sociedade o acolhe. O percurso do pícaro é desvendar o segredo de uma sociedade hipócrita; como esta so ciedade estrutura-se no jogo binário de inversão entre a "a-parência" e a "realidade", ao nível do ser ela formaliza uma falsidade: o que não é e não parece:



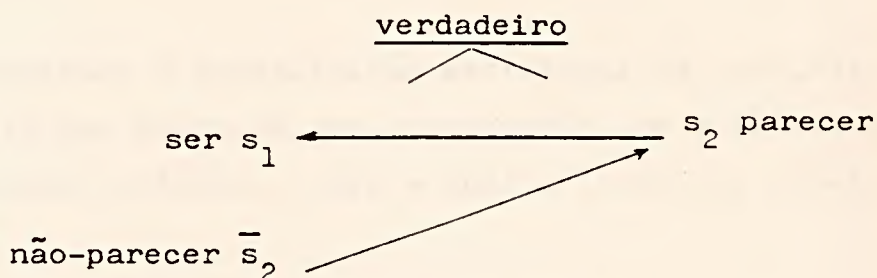
Por não-parecer o que é, a sua decodificação exige um percurso inverso que leva à sua decifração: a verdade (o que parece e é):



Da mesma maneira com que explicitamos o mecanismo de significação implícito no nível dois, podemos esquematizar o nível um, que se organiza estilisticamente a partir da figura da ironia. Esta figura retórica, na sua peculiaridade dialética de dizer contradizendo-se, estabelece um processo de simulação: inverte, portanto, os semas contrários ser/parecer. Ao nível do ser formaliza a "falsidade", o que nem é nem parece:



Por não parecer o que é, a sua decodificação exige um percurso inverso que leva à sua decifração: "a verdade".



Conclusão: os três níveis e a relação extratextual.

Dos três níveis demarcados para se tentar uma leitura da significação do livro Lazarillo de Tormes, vimos que os mesmos têm como base uma estrutura binária implicada num mecanismo de inversão:

- a) no nível um: da linguagem ou do estilo, correspondente ao plano discursivo, onde o jogo binário destaca a estrutura da figura da ironia, cuja significação pressupõe um sentido contrário daquilo que é dito;
- b) no nível dois: dos personagens, onde a configuração dialética entre os dois grupos (do protagonista e dos personagens representativos da sociedade) pressupõe o jogo de



inversão entre a "aparência" e a "realidade";

- c) no nível três: a estrutura de significação profunda, como resultado da elaboração dos outros dois níveis, formaliza todo o jogo binário que percorre a obra: a inversão entre o nível do ser e o nível do parecer.

Determinada a constituição estrutural da obra, resta verificar até que ponto há uma aproximação com a estruturação da sociedade histórica, para a qual o livro nos remete.

*"O Lazarillo aparece num momento em que a sociedade espanhola estava atravessando um período de grande desagregação social e crise econômica: o feudalismo tinha entrado em agonia sem que existisse nada para substituí-lo. Em 1600, Martin Gonzalez de Cellorigo já analisa essa situação e aponta como causa do caráter parasitário da sociedade espanhola o divórcio entre sua maneira de viver e sua maneira de produzir. 'A Espanha banqueteia e morre de fome'. (Vilar 4, p.341)." (04 : 77).*

A contradição implícita em qualquer interpretação histórica do período possibilita a conclusão de que toda a crise econômica e social da Espanha, na época, reflete uma estrutura binária. Tal estrutura ("o divórcio entre sua maneira de viver e sua maneira de produzir") implica em todo mecanismo de oposição que opera como reflexo da crise: fome

e abundância, a classe dominada e a classe dominante, a passagem do coletivismo feudal para o individual do capitalismo mercantil, enfim, o jogo entre a nobreza decadente e a burguesia ascendente.

Estabelecido o modo de estruturação do romance e apontada esta estrutura ficcional para uma convergência com a estrutura da realidade histórica, resta verificar se há uma relação deste livro com o romance brasileiro Memórias de Um Sargento de Milícias, em termos de projeção literária.



## 5.2. Comparação: *Memórias de Um Sargento de Milícias* e *Lazarillo de Tormes*

*"A arte, como a ciência, como o proletariado, não trata apenas de adquirir o bom instrumento de trabalho, mas impõe a sua constante reavaliação." (M. Andrade)*

Para não prolongarmos muito o trabalho, depois de determinado o eixo central da significação de Lazarillo, o caminho mais curto para uma aproximação deste livro com o de Manuel Antônio de Almeida é seguir o mesmo esquema de abordagem já desenvolvido. Assim, procuraremos adaptar as Memórias à mesma estratificação estrutural, ou seja, o nível primeiro que caracteriza a linguagem ou a vertente estilística (plano discursivo); o segundo, que focaliza os personagens (plano narrativo); e, por último, a estrutura de significação que emerge da relação com os dois anteriores.

No estudo do nível discursivo das Memórias vimos tratar-se de uma composição organizada a partir de três planos que se inter-relacionam por toda a narrativa, alternando-se constantemente, em alguns momentos com o desenho de seus contornos precisos e em outros unidos organicamente em um corpo único. O plano um é o da fábula, a espinha dorsal da narrativa com seus núcleos funcionais dinâmicos, constitutivos dos percursos narrativos dos personagens. O plano dois é o dos usos e costumes descritos e caracteriza-se pela estatisticidade descritiva dos quadros decorativos da época. O plano três compreende as observações judicativas do narrador, o comentário paralelo que se estabelece entre os outros planos, ironizando as situações ali descritas. Este último tem grande força funcional, pois, sendo o centro do processo téc-



nico da enunciação, é o responsável pelo engendramento da linguagem irônica que caracteriza o livro.

Destacada a função do plano três — sem retomarmos todas as formas de manifestações da ironia no interior de cada plano — vamos verificar que o mesmo aproxima-se do "discurso intruso" manifestado no Lazarillo, embora com características diferentes, mas com a mesma função de instaurar o dialogismo no discurso, juntamente com a figura da ironia. Neste sentido, os dois discursos participam da mesma festa, caem no ritmo polifônico e se encontram na carnavalização, disfarçados pela mesma fantasia: a máscara da ironia.

Instaurada a festa do discurso, vamos passar para o nível dois e verificar o desempenho dos personagens. Nas Memórias há uma configuração triangular articulada pela tematização do código judiciário, onde cada um dos vértices desenvolve uma linha narrativa: o representante máximo da justiça, o major Vidigal, representa o "Estado" e seu código judiciário imperialista; o meirinho Leonardo-Pataca representa a "família" enquanto instituição e acaba adaptando-se à situação de colonizado; Leonardo, o nativo, cujo percurso vai configurar a instauração de um novo código, de característica ambivalente, onde a ordem e a desordem são impulsionadas pela mola do ser e do parecer, conforme determina a conveniência da "malandragem".

Os três percursos narrativos partem do suporte estrutural da "dialética da ordem e da desordem" cujos pólos constituem o jogo binário em que cada um vai exercitar-se. Entre os dois pólos há o mecanismo da inversão ou da ironia que reverte os passos de cada um: o Vidigal vai da ordem à desordem; o Leonardo-Pataca, da desordem à ordem; O Leonardo também vai da desordem à ordem, mas com a diferença que juntamente com ele a malandragem toma conta da carnavalização e deixa de ser fantasia no país do carnaval...

Os três personagens executam à exaustão um bailado cujos passos são binários — ordem/desordem; fidelidade/infid<sup>u</sup>delidade; trabalho/vadiagem e as demais variações já analisadas — até o término da festa, com a síntese dialética da "desordem" na dança do Vidigal; da "felicidade" na união de Leonardo-Pataca e da "malandragem" no carnaval do Leonardo. O ritmo do jogo binário é marcado pelo compasso do "ser" e do "parecer"; o passo da dança tem a forma retórica da ironia e o malabarismo de inversões que ela processa é a festa do car<sup>u</sup>naval:

*"O carnaval propriamente dito (repetimos, no sentido de um conjunto de todas as variadas festi<sup>u</sup>vidades de tipo carnavalesco) não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferen<sup>u</sup>ça de épocas, povos e festejos particulares. O car<sup>u</sup>naval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas a<sup>u</sup>ções de massas e gestos carnavalescos. Essa lingua<sup>u</sup>gem exprime de maneira diversificada e, pode-se di<sup>u</sup>zer, bem articulada (como toda linguagem) uma cos<sup>u</sup>movisão carnavalesca una (porém complexa), que lhe penetra todas as formas. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para*

a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura."

"O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma 'vidaãs avessas', um 'mundo invertido' ('monde à l'envers')." (50 : 105).

É na carnavalização ou no jogo de inversões da figura da ironia que os dois livros voltam a se encontrar:

"Pela inversão e pelo rebaixamento dos valores oficiais tradicionais, o Lazarillo liga-se aos romances de Rabelais, quase contemporâneos, o Pantagruel, de 1532, e o Gargantua, de 1542. A dimensão carnavalesca, no sentido que M. Bachtin usa para os romances de Rabelais, existe, de certo modo, no Lazarillo, mas submetida, ela também, ao processo de inversão. A fome crônica toma o lugar dos banquetes e da abundância pantagruêlica, a comichão é sofrida, amarga, não é origem de renovação, fonte de nova vida. Em Rabelais a morte e a vida se convertem uma na outra segundo uma unidade carnavalesca que apanhe um devir contraditório do qual surge um mundo novo, regenerado. No final, a ação do Lazarillo se estabiliza num mundo medíocre, no bom porto do compromisso moral de Lázaro com a



sua mulher e o padre, sem nenhuma perspectiva de mudança qualitativa, de nova inversão. Na concepção de Bachtin, o riso popular, como visão de mundo positiva, é expressão do tempo, da transformação, do devir contraditório e está ligado a uma perspectiva utópica. No Lazarillo existe o humor, o cômico, mas não existe a utopia; o riso é marcado pelo caráter sombrio da situação real, que permanece como um pano de fundo constante. Por isso, as imagens e as situações são extremamente realistas em comparação com a imagética cômico-grotesca de Rabelais." (04 : 76 / 77).

Se nas Memórias a organização dos personagens formaliza uma relação triangular, no Lazarillo há uma disposição antitética entre o protagonista e a sociedade que parte de um ponto de tensão máximo — 1ª parelha, astúcia do cego e egoísmo do cura de Maqueda — para um ponto médio de relaxamento — 2ª parelha, figurativizada na abertura pelo diálogo com o fidalgo e na aprendizagem do jogo da aparência que rege a realidade, com o buleiro — e, finalmente, a tensão desfeita em forma de síntese — na última unidade —, quando se conclui a integração e a ascensão social e o personagem iguala-se aos membros da classe social dominante, através da articulação do ser e do parecer.

Neste segundo nível de análise — a organização dos personagens — se por um lado há a aproximação dos dois livros pelo mecanismo de inversão do ser e do parecer — presente nos percursos de todos os personagens analisados — configurando, portanto, uma aproximação pela forma da expressão, ou seja, a figura da ironia no seu esquema formal de verdadeiro/falso; por outro, quando este mecanismo é transposto para a forma do conteúdo, inicia-se o distanciamento.

Em cada um dos livros há uma homologia interna entre a sua forma de expressão com a forma do conteúdo retratado. Ainda, há uma outra homologia entre os dois textos no que se refere à forma da expressão, através da ironia que lhes dá sustentação estrutural. Agora, no que corresponde à forma do conteúdo, os dois livros partem da forma que lhes é homóloga para adentrarem em conteúdos particulares.

Assim, na forma do conteúdo, o Lazarillo vai estabelecer a homologia da estrutura de sua forma de expressão com a forma de seu conteúdo, mas este particulariza um momento histórico especial da Espanha de desagregação social e crise econômica, onde se processam uma série de inversões: feudalismo/mercantilismo; coletivismo/individualismo; nobreza/burguesia; miséria/abundância, enfim "o divórcio entre a sua maneira de viver e a sua maneira de produzir" ou a antítese da frase conclusiva: "a Espanha banqueteia e morre de fome". (04 : 77 ).

Esta contradição que é a forma do conteúdo do Lazarillo, enquanto expressão artística, é também forma, enquanto procedimento literário, através da qual o livro vai instaurar uma nova inversão, agora dentro da série literária espanhola:

*"A contradição observa-se também no campo da literatura, onde, de um lado, se cultiva a novela pastoril, que é um gênero de evasão, representando o sonho de paz realizado fora da civilização e da história. De outro, dominam os romances de cavalaria, de conteúdo totalmente fantástico, que tentam encobrir a crise da organização feudal e a falta de perspectivas sociais progressistas, reforçando o desejo de evasão do real através do sonho de uma ação eficaz, poderosa. Nos romances de*

cavalaria os plebeus sonham viver no mundo dos nobres, os nobres sonham ser mais fortes e poderosos do que seus antepassados. Esta ilusão mítica está diretamente relacionada com o caráter parasitário do país, que não tem uma base econômica produtiva interna e vive da troca do ouro e da prata, fornecidos pelas colônias com mercadorias produzidas em outros países. Cellorigo expõe a questão com muita perspicácia: 'Assim o não ter dinheiro, ouro e prata, na Espanha, é por tê-lo, o não ser rica é por sê-lo.' (Vilar 4, p. 340). A riqueza circula na Espanha, mas não é produzida aí através do trabalho e por isso 'evapora rapidamente.' (Vilar 4, p. 342).

Este contraste tragicômico entre a superestrutura mítica e a realidade das relações humanas será magistralmente fixado em imagens por Cervantes no final do Século XVI no Dom Quixote.

Neste contexto, o Lazarillo rompe com a tradição literária, assumindo a realidade concreta, desmanchando os mitos (o episódio do touro de Salamanca), apresentando um inimigo real, não fantástico, a miséria e a fome provocadas pela persistência de estruturas sociais atrasadas. (A polêmica que diz respeito a este problema acha-se desenvolvida no capítulo terceiro, no qual Lázaro se encontra ao serviço de um escudeiro). Ao centro da ação narrativa, em lugar de um cavaleiro ou de um herói épico, está um indivíduo pobre, marginalizado por sua origem social, que luta cotidianamente pela sobrevivência e consegue chegar a um bom porto, após muita astúcia e muitos sofrimentos. É a fome o ele



mento que impulsiona a ação e não mais os mitos fantásticos.

O Lazarillo coloca, portanto, entre outras, a questão da superação das formas narrativas medievais e do aparecimento de um novo gênero narrativo, que teria seu desenvolvimento no romance picaresco, do qual surgiria, posteriormente o romance realista burguês. Através da inversão paródica dos livros de cavalaria, o Lazarillo cria um gênero novo com estruturas narrativas essencialmente originais." ( 04 : 77/78).

Por seu lado, as Memórias, ao instaurar a homologia estrutural de sua forma de expressão com a forma do conteúdo, cria o diálogo formal com o Lazarillo, mas, exatamente como este, particulariza-se pelo seu conteúdo que nos remete a um momento histórico de formação de uma sociedade, no seu segmento urbano, onde o mecanismo de inversão surge nas contradições internas deste ajustamento social. Ainda, com relação à série literária enfeixada na sincronia do romantismo brasileiro, vai estabelecer também um processo de inversão ou contradição, fugindo dos cânones do romantismo institucionalizado para ganhar o estatuto de romance de fundação. Neste aspecto, as Memórias revolucionam com a sua forma de expressão a série sincrônica e inaugura um diálogo para a diacronia posterior, com base na forma do seu conteúdo — a ma landragem e a carnavalização.

Em síntese, na organização dos personagens, os dois livros instauram um diálogo formal pela "forma da expressão" e começam a distanciar-se a partir da "forma do conteúdo" para constituírem matérias completamente diferentes no terreno da substância, tanto na "substância da expressão" quanto na "substância do conteúdo".

Da homologia formal fica a concisão da figura da ironia que é a base da forma da expressão e o sustentáculo estrutural dos dois livros. Aqui chegamos à estrutura de significação das duas narrativas que é homóloga ao modelo da figura da ironia.

Neste momento, deixaremos de lado os personagens Vi digal e Leonardo-Pataca por terem em seus percursos uma estruturação semelhante à do Leonardo — a inversão do ser e do parecer ou a figura da ironia — para ficarmos somente com os protagonistas dos dois livros: Leonardo e Lázaro.

Os percursos dos dois personagens aproximam-se através da operacionalidade do modelo greimasiano da estrutura de significação. Nos dois há uma aprendizagem e esta traduz-se em uma evolução: do nível do ser para o nível do parecer. O final da aprendizagem é saber jogar com as inversões: a "desordem" ao nível do ser é invertida em "ordem" ao nível do parecer, no percurso de Leonardo, configurando a "malandragem"; a "ingenuidade" ao nível do ser para a inversão em "picardia" no nível do parecer, inaugurando o projeto "picaresco" no percurso de Lázaro: o segredo da "hipocrisia".

Assim, os dois personagens encontram-se através dos seus percursos homólogos: seus projetos que deveriam seguir a rota traçada por S ( $s_1 + s_2 = \text{verdadeiro}$ ), invertem, desviando-se para  $\bar{S}$  ( $\bar{s}_1 + \bar{s}_2 = \text{falso}$ ) para carnavalizarem-se na festa irônica da falsidade.

Os dois personagens sendo centrais nas respectivas narrativas e, portanto, servindo de apoio estrutural às mesmas, transportam os estigmas da "ordem" e da "ingenuidade" ao nível do parecer ou para o espaço da "mentira". O "segredo" em ambos é a inversão, "desordem" em Leonardo e "picardia" em Lazarillo, tornando-os, respectivamente, os arquétipos do "malandro" brasileiro e do "pícaro" espanhol.

A "dialética da ordem e da desordem" que fornece o embasamento estrutural das Memórias e o caminho dialético da "pobreza" a um "bom porto" — ou da "ingenuidade" à "picardia" — em Lazarillo, através do mecanismo de inversão, formalizam o nível três da análise, no momento em que determinam, como base desta inversão, o jogo do "ser" e do "parecer". O resultado é uma simetria perfeita: como em um jogo de espelhos, as estruturas das narrativas são refletidas nas estruturas dos personagens e ambas refletem a estrutura das escrituras: a ironia.

Temos agora a disposição estrutural com que sintetizamos as duas narrativas:

- a) nível um: da linguagem ou estilo (plano discursivo): as várias manifestações da figura retórica da ironia;
- b) nível dois: dos personagens (plano narrativo): os mecanismos dialéticos da "ordem/desordem" e da "pobreza/bom porto", figurativizados nos dois protagonistas vão servir de parâmetro para a estrutura binária de inversão entre o "ser" e o "parecer";
- c) nível três: a estrutura de significação: com base nos níveis do "ser" e do "parecer" remonta-se o mecanismo estrutural da inversão ou da figura da ironia, a "forma da expressão" ou o meio de relação com a realidade social — a "substância do conteúdo".

Fim da festa: Lazarillo e o Sargento de Milícias, exaustos pelo ritmo da folia (ou polifonia), param, miram-se e observam as suas mesmas fantasias. Tiram as suas



máscaras, desvela-se a ironia. Cumprimentam-se e despedem-se ao mesmo tempo: é o diálogo da forma da expressão. Corta o gesto da despedida a interposição de um espelho de face dupla. De cada lado do espelho vemos cada um deles caminhando em um fundo infinito e chappliniano que os levará para a realidade de suas histórias e de seus momentos culturais — a substância do conteúdo.

Assim termina a história do Lázaro e do Leonardo, até que um outro crítico, na sua peculiar sisudez de não brincar o carnaval, mas de ficar observando o comportamento dos foliões, flagre um outro gesto, uma nova dança, nesta contagiante carnavalização da literatura.



## 6. Conclusão: dois momentos históricos da ironia

*"Cada geração tem que prover sua própria crítica." (T.S.Elliot)*

Com relação ao gênero literário picaresco, um dos livros mais discutidos como exemplo de "projeção literária" da Literatura espanhola, na nossa literatura, é o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*. O cerne da projeção estaria justamente em *Lazarillo de Tormes* que é o iniciador dessa vertente literária. Antônio Cândido encerrou definitivamente a questão, na medida em que delineou pormenorizadamente as marcas constitutivas do personagem picaresco e não constatou traços essenciais que caracterizassem o Leonardo como pícaro. Ao contrário, mostrou que este personagem figurativiza o arquétipo do "malandro" em nossa literatura.

O nosso trabalho, ao elaborar uma leitura das duas obras, reafirma aquele posicionamento, mostrando que não há marcas de relação daquela natureza. O que se evidenciou foi uma homologia estrutural. Vimos que o aparato formal, em três níveis distintos, é o mesmo nos dois livros e essa estruturação procura captar as forças sociais que estão em jogo nas diferentes épocas que os livros retratam: são dois momentos históricos, artisticamente talhados na forma da figura da ironia.

Onde estaria a explicação para uma tão grande aproximação estrutural? Talvez no processo de transformação e significação que as grandes obras alcançam. *Lazarillo* como "arquétipo da narrativa moderna" (04 :75 ) e as *Memórias* como marco de uma postura cultural interna, eminentemente brasileira.

Foi com este sentido que a nossa análise deteve-se mais nas *Memórias*, livro central para duas pesquisas poste-

riores: uma inscrita dentro da nossa literatura, onde se entroncam vários textos a partir desta raiz plantada pelo gênero do "cômico-sério" e da "carnavalização", que despontaram em galhos de uma grande árvore que, por sua vez, abriga uma certa indentidade cultural — as sementes de "brasilidade"; a outra pesquisa que teve em Lazarillo um exemplo — embora restrito ao aspecto da estrutura e visaria a um diálogo formal com alguns livros da literatura européia, para buscar a origem e evolução deste diálogo, que se estabeleceu com a nossa literatura através das Memórias, marco inaugural.





## BIBLIOGRAFIA

### I. Trabalhos sobre Lazarillo de Tormes e as Memórias de um Sargento de Milícias

1. ALMEIDA, Manuel Antônio de - Memórias de um Sargento de Milícias. Ed. crítica / Cecília de Lara. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978.
2. ANÔNIMO - Lazarillo de Tormes. Prefácio de Gregorio Ma rañon. Novena Edición (Coleccion Austral). Buenos Aires, Espasa - Calpe Argentina, S.A., 1955.
3. ANDRADE, Mário de - "Memórias de um Sargento de Milí- cias" In: Aspectos da Literatura Brasileira. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974.
4. ANTUNES, Letizia Zini- "Atualidade do Lazarillo". In: Revista de Letras (Universidade Estadual Paulista). São Paulo, 1980.
5. CÂNDIDO, Antônio - "Dialética da Malandragem" (Caracte- rização das Memórias de um Sargento de Milícias)". In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. U. S.P., nº 8, São Paulo, 1970.
6. CASTELLO, José Aderaldo- "A Formação de Manuel Antônio de Almeida, sua obra de ficção". In: Aspectos do Romance Brasileiro. Rio de Janeiro, M.E.C., 1961.
7. DAMASCENO, Darcy- "Afetividade Lingüística nas Memó- rias de um Sargento de Milícias". Revista Brasilei- ra de Filologia, v.2, Tomo II, Dez. 1956.
8. ELIAS, Zêqui- A Ironia em Memórias de um Sargento de Milícias (de Manuel Antônio de Almeida). Tese - de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Ciências e Le- tras de Catanduva, 1979. (inédito)



9. FRIEIRO, Eduardo - "Do Lazarillo de Tormes ao filho de Leonardo Pataca". Kriterion, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1954, n<sup>o</sup>s 27-28, p. 65-82.
10. GALVÃO, Walnice Nogueira - Saco de Gatos - Ensaios Críticos. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.
11. GOMES, Eugênio - Aspectos do Romance Brasileiro. Salvador, Livraria Progresso Ed. e Universidade da Bahia, 1958.
12. LOPES, Edward - Principios y Funciones en la Novela Picaresca Española. Tese de Doutorado, Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1970. (inédito)
13. MONTELLO, Josué - "Um precursor: Manuel Antônio de Almeida". In: A Literatura no Brasil, Direção de Afrânio Coutinho, v.II, Rio de Janeiro, Editorial Sul-Americana S.A., 1955.
14. MONTENEGRO, Olívio - "Manuel Antonio de Almeida". In: O Romance Brasileiro. Rio de Janeiro, José Olympio, 1953.
15. PÉCORA, Antonio Alcir Bernárdez - "Estratégias Discursivas no Lazarillo de Tormes". In: Sobre o Discurso. Revista do Curso de Letras das Faculdades Integradas Santo Tomás de Aquino, vol VI, Uberaba, 1979.
16. PEREIRA, Lucia Miguel - Prosa de Ficção ( de 1870 a 1920). Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1950.
17. SCHWARZ, Roberto - "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da Malandragem'". In: Esboço de figura: Homenagem a Antônio Cândido. Vários Autores, São Paulo, Duas Cidades, 1979.
18. VALBUENA Y PRAT, Angel - "Estudio Preliminar". In: La Novela Picaresca Española. Madrid, Aguilar, 1956.



19. VERÍSSIMO, José - "Um Velho Romance Brasileiro. Memórias de um Sargento de Milícias, por M.A. de Almeida, Rio de Janeiro." In: Estudos Brasileiros, Segunda Série (1889-1893), Laemmert Editora, Rio - São Paulo, 1984.

## II. Trabalhos sobre Teoria e História Literárias

20. BARBOSA, João Alexandre - "Leitura de José de Alencar". In: O Guarani. São Paulo, Ática, 1986.
21. BOSI, Alfredo - História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1979.
22. BOSI, Alfredo - "Imagens do Romantismo no Brasil". In: GUINSBURG, J. - O Romantismo. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.
23. CAMPOS, Haroldo de - A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo, Perspectiva, 1969.
24. CÂNDIDO, Antônio - Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos). 6ª ed., 2 volumes, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia Limitada, 1981.
25. CARPEAUX, O.M. - História da Literatura Ocidental. Rio , "O Cruzeiro", 1959, 8 volumes.
26. COUTINHO, Afrânio (org.) - A Literatura no Brasil. Rio, Editorial Sul Americana, 2 volumes (1956, 1955, 1959).
27. ECO, Umberto - A Estrutura Ausente. São Paulo, Perspectiva, 1971.
28. ECO, Umberto - As Formas do Conteúdo. São Paulo, Perspectiva, 1974.
29. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda - Novo Dicionário Aurélio. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira S.A , 1975.



30. Frye, Northrop - Anatomia da Crítica. São Paulo, Cultrix, 1973.
31. GENETTE, Gérard - Figuras. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1972.
32. HAMBURGER, Kate - A Lógica da Criação Literária. Perspectiva, São Paulo, 1975.
33. HJELMSLEV, Louis - Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1975.
34. HAUSER, A.- História Social da Literatura e da Arte, São Paulo, Mestre Jou, 2ª ed, 1972, 2 volumes.
35. INGARDEN, Roman - A Obra de Arte Poética. Lisboa, Gulbenkian, 1965.
36. KAYSER, Wolfgang - Análise e Interpretação da Obra Literária. 4ª edição portuguesa, Coimbra, Amado, 1967 ( 2 volumes).
37. LEFEBVRE, Maurice-Jean - Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa. Coimbra, Almedina, 1975.
38. LOTMAN, Iuri - La Structure du Texte Artistique. Paris, Gallimard, 1973.
39. RICHARDS, I.A. - Princípios de Crítica Literária. 2ª ed., Porto Alegre, Globo, 1971.
40. RIFFATERRE, Michael - Estilística Estrutural. São Paulo, Cultrix, 1973.
41. SODRÉ, Nelson Werneck - História da Literatura Brasileira. Seus Fundamentos Econômicos. São Paulo, Cultura Brasileira, 1938, 5ª ed., Civilização Brasileira, 1969.
42. VERÍSSIMO, José - História da Literatura Brasileira. Rio, Francisco Alves, 1916. 3ª ed., Rio, José Olympio, 1954.

43. WELLEK, René e WARREN, A. - Teoria da Literatura. Lisboa, Europa-América, 1962.
44. VÁRIOS. Literatura e Semiologia. Petrópolis, Vozes, 1972.
45. VÁRIOS. Teoria da Literatura (Formalistas russos). Porto Alegre, Globo, 1971.

### III. Trabalhos sobre Teoria da Narrativa

46. ABBAGNAMO, Nicola. Diccionario de Filosofia. São Paulo, Mestre Jou, 1970.
47. ARISTÓTELES - Poética. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre, Editora Globo, 1966.
48. BACHELARD, Gaston - "A Poética do espaço". In: Os Pensadores, v. 38, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
49. BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov) - Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo, Editora Hucitec, 1979.
50. BAKHTIN, Mikhail - Problemas da Poética de Dostoiévski; tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981.
51. BARROS, Diana Luz Pessoa de - A Festa do Discurso. Teoria do Discurso e Análise de Redações de Vestibulares. Tese de Livre-Docente, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2 volumes, São Paulo, 1985. (inédito).
52. BENVENISTE, Émile - Problemas de Linguística Geral. São Paulo, Ed. Nacional/Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
53. BUTOR, Michel - Essais sur le Roman. Paris, Gallimard, 1969.

54. CAMPOS, Haroldo de - Morfologia de Macunaíma. São Paulo, Perspectiva, 1973.
55. CÂNDIDO, Antônio - "A Passagem do Dois ao Três. (Contribuição para o Estudo das Mediações na Análise Literária)." In: Revista de História, nº 100.
56. CHIAMPI, Irlemar - O Realismo Maravilhoso. São Paulo, Ed. Perspectiva S.A., 1980.
57. CINTRA, Ismael Ângelo - Teorias Representativas sobre o Foco Narrativo - Uma Questão de Ponto de Vista. Stylos, UNESP, IBILCE, nº 52, 1981.
58. D'ONOFRIO, Salvatore - Poema e Narrativa: Estruturas. São Paulo, Duas Cidades, 1978.
59. D'ONOFRIO, Salvatore - Narrativas Ideológicas e Narrativas Carnavalizadas (Estudo sobre estrutura, temas e gênese do romance clássico). Trabalho de tese (inédito), 1976.
60. DUBOIS, J. (Grupo  $\mu$ , de Liège) - Retórica Geral. São Paulo, Cultrix/Ed. Universidade de São Paulo, 1974.
61. FIORIN, José Luiz - "As figuras de pensamento: estratégias do enunciador para persuadir o enunciatário". Texto apresentado no GEL, Santos, 1987. (fotocópia).
62. FORSTER, E.M. - Aspectos do Romance. 2ª ed., Porto Alegre, Globo, 1974.
63. GOLDMANN, Lucien - Sociologia do Romance. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
64. GREIMAS, A. J. - Sobre o sentido - Ensaio Semióticos. Petrópolis, Vozes, 1975.
65. GREIMAS, A.J./J. Courtés - Dicionário de Semiótica. São Paulo, Ed. Cultrix, 1984.



66. GREIMAS, A.J. - Semântica Estrutural. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.
67. GREIMAS, A.J. - Maupassant (La Sémiotique du texte:exercices pratiques). Paris, Seuil, 1976.
68. HEGEL - Estética. Tradução de Orlando Vitorino, 2ª edição, Lisboa, Guimarães, 1972.
69. KOCH, Ingedore G. Villaça- Argumentação e Linguagem. São Paulo, Cortez, 1984.
70. LOPES, Edward - Metáfora. Da Retórica à Semiótica. 2ª ed. São Paulo, Atual, 1987.
71. LOPES, Edward - Discurso, Texto e Significação (Uma teoria do Interpretante). São Paulo, Cultrix, 1978.
72. LOPES, Edward - Fundamentos da Linguística Contemporânea. São Paulo, Cultrix, 1980.
73. LUBBOCK, Percy - A Técnica da Ficção. Tradução de Otávio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
74. MAILLARD, Michel - "Anaphores et Cataphores". In: Communications, nº 19, 1972.
75. MATTA, Roberto da - Carnavais, Malandros e Heróis (Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro). 4ª ed. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.
76. MUIR, Edwin - A Estrutura do Romance. Porto Alegre, Globo, s.d.
77. PAIVA, Maria Helena de Novais - Contribuição para uma Estilística da Ironia. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961.
78. POUILLON, Jean - O Tempo no Romance. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. Editora Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1974.

79. PROPP, Vladimir I.- Morfologia do Conto Maravilhoso. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro, Ed. Forense - Universitária, 1984.
80. ROBBE-GRILLET, Alain - Por um Novo Romance. Lisboa, Europa-América, 1965.
81. ROSENFELD, Anatol - "Thomas Mann - Ironia e Mito". In: Doze Estudos. Com. de literatura, São Paulo, s.d.
82. SANT'ANNA, Affonso Romano de - Análise Estrutural de Romances Brasileiros. 2ª edição, Petrópolis, Vozes, 1973.
83. SCHOLLES, Robert e KELLOGG, Robert - A Natureza da Narrativa. São Paulo, Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.
84. TODOROV, Tzvetan - Estruturalismo e Poética. São Paulo, Cultrix, 1971.
85. VÁRIOS.- Análise Estrutural da Narrativa. 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1972.
86. VÁRIOS - Poétique (revue de théorie et d'analyse littéraires) n° 36; novembre 1978. Edition du Seuil. São Paulo, Cultrix, 1977.
87. VÁRIOS - Conto Brasileiro: Quatro Leituras. Petrópolis, Vozes, 1979.
88. VÁRIOS - A Personagem de Ficção. 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1970.
89. VÁRIOS - Semiótica e Narrativa Textual. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
90. VICO, Giambattista - Os Pensadores. vol. XX. São Paulo, Abril Cultural, 1ª ed., 1974.
91. WEINRICH, Harald - Le Temps (Collection Poétique). Paris, Éditions du Seuil, 1973.

92. WIENER, Norbert - Cibernética e Sociedade. (O Uso Humano de Seres Humanos). São Paulo, Cultrix, 1973.





