

Patrícia Alves Cardoso

A configuração temporal e seus efeitos de
sentido em contos machadianos



1910001144



Patrícia Alves Cardoso

A configuração temporal e seus efeitos de sentido em contos
machadianos

São José do Rio Preto

2002



HB 869-34
C268c

80206000

Cardoso, Patrícia Alves.

A configuração temporal e seus efeitos de sentido em contos machadianos / Patrícia Alves Cardoso – São José do Rio Preto : [s.n.], 2002

169 f. . ; 30 cm.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Contos brasileiros. 3. Tempo na literatura. 4. Narrativa (Retórica). 5. Análise do discurso narrativo. 6. Assis, Machado de, 1839-1908 - Contos fluminenses - Histórias da meia noite - Papéis avulsos - Crítica e interpretação. I. Motta, Sérgio Vicente. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.0



PATRÍCIA ALVES CARDOSO

A CONFIGURAÇÃO TEMPORAL E SEUS EFEITOS DE SENTIDO EM CONTOS
MACHADIANOS

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

2º Examinador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

3º Examinador: Prof. Dra. Roxana Guadalupe Alvarez Herrera

São José do Rio Preto, 19 de dezembro de 2002



A Deus, pela inspiração;

Ao meu pai, Expedito Cardoso da Silva, que
infelizmente não pode ver a realização desse sonho;

À minha mãe, Irene Alves Cardoso, força condutora
e estimuladora, que me ensinou o valor do estudo;

Ao meu irmão, Luiz Cardoso Neto, por sempre
acreditar em mim.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, orientador e amigo. Agradeço a acolhida e a orientação segura e, sobretudo, paciente;

Ao Prof. Dr. Ismael Ângelo Cintra, pelo primeiro estímulo e pelas valiosas contribuições intelectuais;

Às Professoras Dra. Roxana Guadalupe Alvarez Herrera e Dra. Maria Celeste Tommazele Ramos, pelas críticas e sugestões, por ocasião do exame de qualificação;

Às amigas Elaine, Joelma e Elizabeth, que tornaram mais alegre minha vida em São José do Rio Preto;

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação: Nanci Queiróz de Assis Pereira, Sr. Oscar José Marques e Rosemar Rosa de Carvalho Brena, pela simpatia e disposição no atendimento;

A toda a minha família;

À FAPEMIG, pelo auxílio financeiro;

E a todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho. Em especial às professoras e amigas Daniela Amuy Albino e Marina Ribeiro Gomide.



Resumo

Nesse estudo procuramos observar como os procedimentos temporais atuam na produção de sentidos do discurso machadiano.

Para a realização do trabalho, analisamos um texto representativo de cada um dos três primeiros livros de contos do autor. Definido o *corpus*, estabelecemos um percurso teórico com fontes distintas (Meyerhoff, Fiorin, Henri Bergson, Benedito Nunes, Gérard Genette, Paul Ricoeur), na expectativa de observarmos os aspectos filosóficos, lingüísticos e discursivos do tempo implicados no texto narrativo.

A pesquisa teve como objetivo principal verificar se houve uma intensificação ou um aumento da complexidade no tratamento dos recursos temporais em contos do primeiro ao terceiro livros do autor.

A partir dessa hipótese, verificamos que, com a progressão artística de Machado de Assis, ocorreu um maior investimento retórico no que diz respeito às questões do tempo. Assim, através da aplicação teórica no texto literário, percebemos que o componente temporal foi deixando de produzir sentido apenas tematicamente, para fazer parte da contextura do conto machadiano. E isso contribui para os ganhos artísticos e, conseqüentemente, produz uma maior ambigüidade no plano da significação, pois, Machado muda a velocidade de suas narrativas, dizendo menos para significar mais.

Palavras-chave: Machado de Assis; contos; temporalidade; efeitos de sentido.

Abstract

In this research, we observe time procedures that are present in the production of Machado's feelings in the discourse.

For this research, we analysed a representative text of each of the three first story book of the author. Defining the *corpus*, we stablished a theoretical route like distinct sources (Meyerhoff, Fiorin, Henri Bergson, Benedito Nunes, Gérard Genette, Paul Ricoeur), and we also observed physiological aspects, linguistics and discourses of the time that were present in the narrative text.

The major objective of this research was to verify if there was intensity or increasing of the complexity in recourse time treatments in stories of the first of the three book of the author.

From this hyphotesis, we noticed that with Machado de Assis artistic progression, there was a rhetoric investment when we talk about time. However, with theoretical aplication in literary text, we noticed that the time component didn't reproduce only tematicaly sense, to take part of Machado's structure stories. And this contributed to the artistic profits and, consequently, produces a big ambiguity to the sense. Then, Machado changes the velocity of his narratives, saying less to mean more.

Key Words: Machado de Assis, stories, time, sense effects.



Sumário

1. Introdução.....	1
2. Breves reflexões sobre o percurso do tempo.....	5
3. A configuração temporal em "Luís Soares".....	45
4. A configuração temporal em "A Parasita Azul".....	87
5. A configuração temporal em "D. Benedita".....	130
6. Conclusão.....	163
7. Bibliografia.....	167

1. Introdução

O tempo é um tecido invisível em que se pode bordar tudo, uma flor, um pássaro, uma dama, um castelo, um túmulo. Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso do outro.

(Machado de Assis)

Por ser a literatura considerada uma arte temporal, o nosso interesse maior pelo assunto aqui abordado foi procurar compreender melhor a importância e o funcionamento desse componente no discurso e na composição da narrativa ficcional.

Para a realização da tarefa pretendida, pensamos e organizamos uma bibliografia que nos fornecesse um conhecimento específico sobre a temporalidade, que respondesse a questões literárias e filosóficas por ela suscitadas e, ainda, ajudasse na análise e compreensão desse fenômeno no texto narrativo.

Paralelamente ao trabalho de escolha bibliográfica e ligado ao nosso interesse de estudarmos a questão do tempo na ficção machadiana, procuramos definir um *corpus* que, municiados por este embasamento teórico, propiciasse a aplicação dos conhecimentos adquiridos e, mais que isso, permitisse um estudo dos componentes temporais em termos de efeitos retóricos que implicassem em efeitos de sentido na organização textual. A escolha recaiu sobre os contos machadianos, e com o intuito, ainda, de verificar se há uma progressão ou um investimento maior em termos de invenção poética na utilização dos procedimentos temporais na obra desse autor, determinou-se analisar um texto representativo de cada um dos seus três primeiros

livros de contos publicados. Os contos selecionados foram os seguintes: "Luís Soares", de *Contos Fluminenses* (1869); "A Parasita Azul", de *Histórias da Meia-Noite* (1873) e "Dona Benedita" (Um Retrato), de *Papéis Avulsos* (1882).

Definidos os objetivos e selecionado o *corpus* –resultante das leituras dos três livros– estabeleceu-se como metodologia a análise desses textos, acompanhando-se, por meio do embasamento teórico, as marcas e a atuação dos recursos temporais na organização da intriga e do discurso. Procurou-se, ainda, verificar como o uso retórico dos componentes temporais interferem na produção dos sentidos e como esses sentidos atuam na globalização da recepção textual. Para o desempenho desse método analítico, estudamos a teoria semiótica de orientação greimasiana, que nos serviu de guia na investigação dos percursos gerativos de sentido e possibilitou, juntamente com os textos de teoria sobre a temporalidade, a condução e a organização das análises. Apesar desses norteadores, é bom que se frise que os textos literários foram os principais motivadores e sustentáculos das análises.

De acordo com esse projeto, o trabalho foi estruturado da seguinte maneira: uma introdução, três capítulos analíticos dedicados a cada um dos contos estudados e uma conclusão.

O capítulo de fundamentação teórica foi elaborado para o estabelecimento das principais diretrizes a serem investigadas na composição do texto narrativo. Para tanto, a pesquisa inicia-se com o delineamento de algumas concepções sobre o tempo e sua função no texto narrativo. Estabelecemos um percurso teórico com fontes distintas, mas com uma tentativa de articulação e diálogo entre os autores, na expectativa de



observarmos os aspectos filosóficos, lingüísticos e discursivos do tempo implicados no texto narrativo.

Assim, ligado ao problema da organização, estrutura e composição da intriga, foram estudados, principalmente, os teóricos: Gérard Genette e Paul Ricoeur. Para as questões filosóficas, recuperamos proposições do pensamento de Santo Agostinho, confrontando-os com postulações de Henri Bergson. Guiou-nos, também, para o estudo sobre o tempo na literatura, a obra de Meyerhoff, assim como, para o desenvolvimento de questões gerais sobre a temporalidade, o texto de divulgação de Benedito Nunes. Para a aplicação específica na obra de Machado, contamos com um estudo de Dirce Cortes Riedel, e para a análise mais detalhada dos componentes lingüísticos e discursivos, além da teoria semiótica greimasiana, seguimos os estudos sobre a enunciação de Luiz Fiorin.

A seguir, através da leitura dos três primeiros livros de contos de Machado de Assis, foi selecionado um texto de cada obra. Nas análises, procuramos demonstrar as mudanças na estrutura temporal e a "participação" do tempo na arquitetura do conto machadiano. Cada um dos capítulos dedicados às análises procura explorar os aspectos estruturais, retóricos e lingüísticos ligados à temporalidade, que contribuem para os efeitos de sentido na resolução do conto e apontam para a especificidade estilística do autor. O objetivo maior, nas análises, foi sempre o de verificar como esses elementos temporais são explorados retoricamente em função de ganhos poéticos e na produção de uma maior ambigüidade no plano da significação.



A escolha de Machado de Assis justifica-se pela riqueza de sua obra e, principalmente, pela possibilidade de se verificar se houve uma progressão e um avanço poético em seus contos, por meio da manipulação dos procedimentos temporais. Assim, o trabalho tem como base a observação do tempo utilizado como recurso discursivo, elemento retórico na produção de sentidos, e como instrumento de organização da trama narrativa.

A rigor, o que buscamos constatar no decorrer da pesquisa foi que os procedimentos temporais, no texto machadiano, funcionam como componentes retóricos que contribuem para a efetuação dos efeitos de sentido. Além disso, percebemos que Machado de Assis tem consciência da temporalidade interior que varia de acordo com um ritmo individual, portanto, também podemos considerar o tempo como um elemento da maleabilidade do ser humano. Porém, com o progresso artístico do autor é possível notarmos que o tempo deixará de produzir sentido apenas tematicamente, para fazer parte da contextura do conto de Machado, que muda a velocidade de suas narrativas, dizendo menos para significar mais. Ou seja, no conto "Luís Soares", o tempo é utilizado como tema; já a partir de "A Parasita Azul" é possível percebermos a articulação temporal em termos estruturais. E este procedimento torna-se mais evidente em "D. Benedita". Portanto, através da aplicação teórica no texto literário foi possível atingirmos nosso objetivo principal: detectar a função do tempo na construção do discurso machadiano.



2. Breves reflexões sobre o percurso do tempo

A Literatura estabelece uma relação mútua com o tempo. Afinal, ela o preenche com os acontecimentos e ele a ordena estruturalmente, na concatenação e organização dos fatos, e lingüísticamente, na produção discursiva. Gérard Genette, renomado estudioso do aspecto temporal na arte literária, acredita ser, na narrativa, mais importante as determinações temporais do que as espaciais. Para exemplificar o seu argumento, o crítico diz:

Posso muitíssimo bem contar uma história sem precisar o lugar onde sucede, e se esse lugar está mais ou menos afastado do lugar onde a conto, ao passo que me é quase impossível não a situar no espaço em relação ao meu ato narrativo, pois devo, necessariamente, contá-la num tempo do presente, do passado ou do futuro. (1979, p.9)

O filósofo e crítico brasileiro Benedito Nunes segue um pensamento bastante próximo ao de Genette nas suas considerações sobre o assunto. Valendo-se de uma citação de Thomas Mann, o filósofo destaca que o tempo "é o elemento da narrativa, assim como é o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela, como aos corpos no espaço..." (2000, p. 6)

O crítico francês Paul Ricoeur, em seu extenso estudo *Tempo e Narrativa*, trata da temporalidade como algo intrinsecamente ligado ao homem e à narrativa. Afinal, para ele o tempo humano é um tempo recontado, e por sua vez, o conteúdo narrativo é sempre temporal: "o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que

esboça os traços da experiência temporal"(1994, p.15). Nos três complexos volumes de seu estudo há uma riquíssima análise do tempo, partindo de caminhos filosóficos, teorias literárias distintas e aspectos de historiografia. O ponto de partida de suas reflexões são as *Confissões* de Santo Agostinho e a *Poética* de Aristóteles.

A partir de suas análises, percebemos que o tempo está entrelaçado na narrativa e isto torna fundamental o seu estudo na composição da trama, assim como nos efeitos de sentido que tal organização pode gerar no texto e revelar ao leitor.

Nas palavras de Ricoeur(1997,p.26), Platão dizia que o tempo efetua a destruição dos seres, limitando sua existência. Portanto, não somos nós quem produzimos o tempo, mas é ele que nos circunda com sua terrível força consumidora. Aristóteles, ao contrário, acreditava que o tempo não é responsável pela destruição efetuada nos seres e nas coisas, e sim que são esses seres e coisas que se destroem, por acidente, no tempo.

Com referência à natureza da arte, também há divergências entre esses dois grandes filósofos. Platão defendia o ponto de vista de que a arte é uma imitação da realidade; que não traz benefícios ao homem, e o poeta é um propagador do mal, pois torna maior a distância entre o homem e o mundo das idéias. Aristóteles também dizia que a poesia é imitação ou mimese, porém, para ele o imitar é um processo poético que leva ao conhecimento. Nesse sentido, o poeta é um artista, principalmente pelo poder que tem de criar intrigas a partir da imitação de ações modelares ou superiores.

Paul Ricoeur, estudando a teoria aristotélica, explica e desenvolve o conceito de mimese da seguinte forma. Para ele a composição poética surge da relação entre mimese I, II e III. A "mimese I" constitui a prefiguração do campo prático, ou seja, é a

estrutura pré-narrativa da experiência humana. Esta prefiguração é configurada na "mimese II", que é a etapa da tessitura da intriga, e refigurada na "mimese III", onde ocorre o reconhecimento efetuado pelo leitor. Para a composição atingir sua plenitude na "mimese III" é necessário que o receptor seja persuadido pela trama. Portanto, a atividade mimética não somente rompe com a ética (à medida que faz uso de sua liberdade criativa, através da utilização não-referencial da realidade) ao transpor para a poética, mas, também, mantém ligação com ela. Afinal, a imitação deve ter conexões com o verossímil para que haja o reconhecimento, a catarse com sede no leitor.

Aristóteles não estabelece ligações temporais com o tecer da intriga, mas Ricoeur propõe-se a analisar a função mediadora do tempo configurado (mimese II- ou tempo construído), situado entre o tempo prefigurado (mimese I) e o tempo refigurado (mimese III) pela experiência humana.

Pelo fato de a intriga imitar ações e, com isso, ter sua origem numa pré-compreensão do mundo, ela deve ser constituída de três traços: estruturais, simbólicos, e temporais.

Em termos estruturais, é necessário lembrar que toda ação implica fins e remete a motivos que justificam o fato de alguém agir de uma forma ou de outra. Com isso, notamos que todo movimento tem um agente que age conforme pode ou é capaz de agir. E o resultado dessa ação pode ser uma transformação positiva ou negativa para o sujeito que a sofre ou a executa. Porém, a trama não se limita à semântica da ação, é necessário, portanto, acrescentar à narrativa, os traços discursivos que compõem a ordem diacrônica da história.

Os recursos simbólicos são processos culturais detentores de significados que estão incorporados à ação. Segundo Paul Ricoeur, "antes de ser texto, a mediação simbólica tem uma textura. Compreender um rito é situá-lo num ritual, este num culto e, pouco a pouco, no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que formam a trama simbólica da cultura"(1994, p.92). Portanto, é através dos símbolos que podemos interpretar as ações; afinal são eles que fornecem as regras de significação. Além disso, como já dissemos, a poética está intrinsecamente ligada à ética; afinal, para representar os "agentes", é necessário agregar a eles certos valores ou caracteres.

Com relação aos traços temporais, é preciso observarmos que o tempo relaciona-se implicitamente com as ações e suas mediações simbólicas. Por isso é inegável sua importância na narrativa. Afinal, a intriga só se realiza porque há uma extensão para que ocorra a disforia, ou seja, a passagem de uma situação para outra necessita do tempo. Ora, se a intriga e sua completude dependem de uma ordenação temporal, percebemos que o tempo é a base para a concretização da narrativa. Ricoeur reconhece que Santo Agostinho, com sua teoria do tríplice presente (presente do futuro, presente do passado, e presente do presente), "pôs-nos no caminho de uma investigação sobre a estrutura temporal mais primitiva da ação"(1994, p.96). Mas, o estudioso acredita que a fenomenologia da ação alcança reflexões mais amplas a respeito da articulação prática desse tríplice presente. Para isso, analisa *O Ser e o Tempo*, de Heidegger, onde observa-se a movimentação cotidiana do ser no tempo. Essa temporalidade é experimentada numa organização decrescente da dialética entre "ser-por-vir, tendo-se sido, e tornar-presente"(p.98). E tal dialética "é a constituição

temporal da Inquietação"(1994, p.98). Esta inquietude intratemporal se manifesta pelo fato de sermos jogados ao mundo. É, pois, segundo Heidegger, a nossa preocupação de "ser- para- a- morte" que determina nosso sentido de tempo. Por isso, considera-se o presente como o tempo da preocupação, que tende a diminuir a espera e a retenção para com estas temporalizar-se. Portanto, o "agora" existencial é diferente da simples sucessão de "agoras". E é essa distinção que, segundo Ricoeur, importa observar, pois "é sobre o pedestal da intratemporalidade que se edificarão conjuntamente as configurações narrativas e as formas mais elaboradas da temporalidade que lhes correspondem"(1994, p.101).

A rigor, o que se pode estabelecer para a "mimese I" é que para imitar a ação é necessário pré-compreender o agir humano, com sua semântica, sua simbólica e sua temporalidade.

Se a "mimese I" é a prefiguração do campo prático, a "mimese II" tem um papel mediador entre os aspectos temporais prefigurados e refigurados (mimese III) pela experiência temporal do leitor. A intriga é mediadora porque transforma a pluridimensionalidade dos acontecimentos em uma narrativa. Portanto, essa configuração "faz aparecer numa ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação" (RICOEUR:1994, p.103). Além disso, a intriga possui seus caracteres temporais próprios. Ou seja, o ato de configuração da trama combina duas temporalidades: uma dimensão cronológica, que diz respeito aos episódios da história e seus acontecimentos; e uma não-cronológica, que é a dimensão configurante capaz de extrair a história de uma sucessão de acontecimentos; isto é, retira uma unidade da

totalidade temporal. Portanto, a partir de Paul Ricoeur vemos que a dicotomia temporal, apesar de não ter sido explorada por Aristóteles, já podia ser percebida em seus estudos. A análise dessa dupla temporalidade será a base para chegarmos aos efeitos de sentidos provocados a partir desse tempo configurado, que é o tempo trabalhado na trama narrativa.

Com referência à distinção entre esses dois tempos, Todorov também formaliza a sua dicotomia, opondo discurso e história:

O tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta. (1966, p.139)

Essa linearidade manifestada na narrativa não precisa ser necessariamente cronológica, pois, o tempo do discurso é flexível, podendo ser dilatado ou contraído, deslocando passado, presente e futuro. Um exemplo explícito desse jogo temporal ocorre em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, onde o narrador começa a história pelo fim, ou seja, pela morte do protagonista, e não pelo seu nascimento. O exemplo demonstra a não necessidade de uma conduta cronológica na obra literária. Ao contrário, a organização temporal do enredo já é um procedimento artístico que diferencia a "fábula" da "trama". Segundo o formalista russo Tomachevski, na fábula, os elementos temáticos obedecem ao princípio de causalidade e inscrevem-se numa certa cronologia; já na trama, que é "a fábula artisticamente

trabalhada", esses elementos são expostos "sem consideração temporal numa sucessão que não obedece a nenhuma causalidade interna"(1973, p.173); ou seja, a sucessão surge dentro da obra, pois, trata-se de uma construção artística. E é justamente essa não necessidade de causa que aumenta a importância do tempo na trama.

Sobre a organização temporal, Benedito Nunes explica que:

O tempo da história, que denominamos imaginário, depende ainda do tempo real, que subsiste na consecutividade do discurso em que aquele se funda, e à custa do qual aparece ou se desloca, para utilizarmos expressão anteriormente empregada, na medida de sua apresentação através da linguagem. (2000, p.27)

Com referência à "mimese III", é preciso considerar alguns aspectos importantes, justamente por essa etapa ter sua sede no ato de recepção do leitor. Portanto, Ricoeur analisa questões interessantes como a existência de uma estrutura pré-narrativa da experiência. Ou seja, uma narrativa só nasce porque parte de uma história já existente, mas não dita. Cabe ao narrador iniciar e fazer emergir as várias histórias formadoras do ser humano. Afinal, "contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas"(1994, p. 116). Machado de Assis foi um mestre nessa questão, pois não só mostrou a necessidade de contar histórias para entendermos a nossa sociedade, como dela extraiu tipos e os inseriu em suas narrativas, individualizando suas personagens para retratar a contradição e a ambigüidade inerentes ao homem.

A mimese só se completa quando o leitor se identifica com o texto, e reconfigura a intriga. Por isso, não se pode dizer que o leitor exerça somente o papel

passivo de acompanhar a leitura, pois algumas narrativas comportam hiatos, vazios que precisam ser preenchidos por quem as lê. Ou seja, há narrativas que desafiam "a capacidade de o próprio leitor configurar por si mesmo a obra que o autor parece ter um prazer maligno em desfigurar"(RICOEUR:1994, p.118). Portanto, há textos em que o sujeito da enunciação conduz o leitor a efetuar certas interpretações, mas existem outros em que ele abandona o enunciatário, levando-o a carregar sozinho, no processo de reconfiguração, o peso da tessitura da intriga. É o que também estaremos observando no nosso estudo: a evolução artística machadiana no que diz respeito à arquitetura da trama, tendo em vista os efeitos de sentido refletidos no ato de recepção do texto.

Outra questão relativa à "mimese III" é a intersecção entre o mundo textual e o mundo do leitor. O texto tem o papel de comunicar algo, partilhar com o leitor uma nova experiência. Portanto, para manifestar-se, uma narrativa deve partir da experiência do ser no mundo e no tempo, pois, ela reflete o sentido do leitor, com seu mundo e sua temporalidade. Nessa trajetória, surge outro questionamento: terá a obra que limitar-se ao caráter referencial? Ricoeur defende que não; afinal, a linguagem literária não se esgota na sua capacidade referencial, descritiva. Ela transcende o lugar-comum das palavras (utilizadas no cotidiano), impondo sua lógica singular: o da referência metafórica. Portanto, a imitação da realidade não é, como acreditava Platão, uma reprodução imperfeita de um mundo defeituoso; pelo contrário, imitar o mundo e reproduzi-lo numa obra literária significa ampliar nosso horizonte de existência através da metaforização do agir. Por isso, o papel da tessitura da intriga é remodelar, ressignificar esse mundo pré-existente (já empobrecido pela nossa automatização, na

vivência lingüística cotidiana) para que, na reconstrução da intriga pelo leitor, haja um acréscimo de significados, prazeres e um maior contato do receptor consigo mesmo e com a própria realidade que o cerca. Afinal, a Literatura pode não solucionar todos os problemas do mundo, mas tem a capacidade de despertar no homem a sua humanidade.

Outro estudo que terá grande importância para nossa pesquisa é o trabalho de Gérard Genette, *Discurso da narrativa*(1979), onde o estudioso apresenta alguns problemas que se colocam à análise da narrativa, e busca soluções para entendermos a complexidade da organização estrutural de um discurso. A partir das análises desse pesquisador, será possível observarmos algumas relações temporais e seus efeitos de sentido na narrativa machadiana. Genette, nessa obra, partindo das teorias de Tzvetan Todorov(1966) e Christian Metz(1968), classifica a narrativa sob três níveis: o da história; o do discurso; e o da narração. No plano da história temos o conteúdo narrativo, que poderíamos associar à etapa da "mimese I", da teoria de Paul Ricoeur; já no plano do discurso temos o texto narrativo em si, a forma de expressão configurada (mimese II) pelo sujeito da enunciação; no plano da narração temos o ato de narrar, que também corresponde à "mimese II". Porém, o sentido do discurso depende também do leitor, por isso podemos encaixar a "mimese III" também no plano do discurso, afinal muitas vezes o enunciatário, ao refigurar a intriga, participa da configuração da mesma, completando os hiatos, vácuos da trama com sua própria leitura.

Genette estuda o tempo utilizando critérios como a ordem, a duração e a frequência. Sua análise tem como cerne as relações entre o tempo da narrativa e o da



história. Isto é, ele observa as distorções que ocorrem na "ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo" e na "ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história"(1979, p.33). O crítico analisa a descontinuidade entre a duração dos acontecimentos na diegese (dia, mês, ano, etc.) e a pseudo-duração ou extensão do texto (linhas, páginas, etc), ou seja, trata da divergência entre a velocidade da história e a do discurso. Quanto à frequência, Genette observa as relações de repetição entre narrativa e história (ou diegese).

A discordância entre o tempo da narrativa e o tempo da história é denominada por Genette de *Anacronia*. Segundo o autor, a anacronia não é uma invenção moderna, pelo contrário, é um recurso tradicional da narração literária. Porém, não analisar o texto sob esse aspecto (de discordância temporal), é "matá-lo de boamente"(p.34).

Uma das formas de notar as divergências entre as duas ordens temporais é observar as antecipações e retrospecções ocorridas na narrativa. Quando há uma antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados, ocorre a *prolepse*. Já a evocação de momentos anteriores à ação principal denomina-se *analepse*. Toda anacronia se determina a partir da narrativa primeira, ou seja, é temporalmente subordinada à narrativa na qual se insere.

As analepses têm funções diversas como a de complementar a história primeira, fornecendo informações antes ocultas; esclarecer antecedentes, preenchendo falhas na continuidade temporal; introduzir novos personagens ou falar de uma personagem "perdida de vista" há algum tempo.



A recuperação de um fato ocorrido na história, pelo discurso, é um meio de circulação de sentidos, pois, além de recuperar a totalidade do enunciado, o retorno de um acontecimento já preenchido de significados tem seus sentidos substituídos por outros. Essa substituição da primeira interpretação dos acontecimentos é uma forma de conhecimento. Como ocorre em *D. Casmurro*, em que o narrador tenta esclarecer sua vida reconstruindo-a memorialisticamente. Ou seja, ao reviver fatos do passado, Bento Santiago tenta reinterpretar, na condição de homem maduro e "casmurro", sua relação com Capitu. Ou, em "Missa do Galo", que também é uma narrativa retrospectiva, de aprendizagem, em que Nogueira busca compreender a conversa que teve com D. Conceição enquanto esperava o evento cristão.

A prolepse, segundo Genette, é menos comum do que a analepse, "pelo menos na tradição narrativa ocidental"(p.65), e nos romances do século XIX, em que é importante manter o suspense pela economia de detalhes, isto é, a antecipação de acontecimentos pode anular o efeito surpresa da trama. Portanto, há uma predileção pelo descobrimento dos fatos ao mesmo tempo que são contados. Seguindo a mesma opinião, Jimenez acredita que a analepse é melhor compreendida pelo leitor porque, pela sua experiência, memória e cultura, está mais habituado a "reviver" o passado. A prolepse, por sua vez, dá margem a uma certa dificuldade, pois:

La experiencia y la vivencia del futuro, en cambio, sólo le resulta parcialmente accesible por la ambigua vía del puro deseo, del sueño o la paranormalidad. Sin embargo, el futuro anticipado que construye la prolepsis en el relato nada tiene que ver con esas vías de conocimiento. (...) El espectador debe hallar en el relato indicios

claros para distinguir la prolepsis del deseo imaginario o el sueño de los personajes. (Jimenez, 1993, p.9)

Assim como as analepses, as prolepses também têm suas funções e efeitos. As prolepses, além de conduzirem a linha de ação principal a um acontecimento futuro, provocarem suspense, constituem antecipações que servem para preencher posteriores lacunas, compensando futuras elipses ou paralipses. Algumas vezes, a prolepse anuncia, brevemente, fatos que a seu tempo poderão ser contados em seus pormenores. Este breve anúncio do que virá cria uma certa expectativa no leitor. Alguns escritores utilizam a prolepse para manter uma espécie de coesão entre os fatos da narrativa primeira com outros que serão manifestados posteriormente. Nesse caso ela funciona como uma preparação para o que irá acontecer, como, por exemplo, introduzir uma personagem que só terá seu papel desempenhado verdadeiramente num momento posterior.

Porém, os traços que constituem a temporalidade narrativa não se resumem às anacronias: "As distorções da duração contribuem tanto quanto as distorções da ordem cronológica para a emancipação dessa temporalidade"(GENETTE:1979, p.83). Estudar a duração de uma narrativa em relação à história não é algo tão simples. Pois, a duração deve ser entendida não só no plano do conteúdo, mas também no plano da expressão. Portanto, deve-se levar em conta o tempo de leitura que é algo subjetivo e variável, por isso, é difícil fixar a velocidade que se leva para ler um texto. Daí ser, como diz Genette, "uma operação escabrosa"(1979, p.85). Sendo assim, vamos nos ater ao plano do conteúdo que é o que de fato nos interessa.



A velocidade da narrativa, como dissemos, é constatada na comparação entre a duração da história, que é medida em segundos, horas, dias... com a extensão do texto, medida em linhas e em páginas. São classificadas de *Anisocronias* as diferenças entre essas duas durações. A isocronia, ou seja, a igualdade entre as duas ordens temporais com uma narrativa de velocidade igual à história, não existe de forma rigorosa. Por isso, não há um discurso totalmente isócrono, afinal, seria inviável uma narrativa sem qualquer variação de velocidade. Por outro lado, não há enunciado que não apresente anisocronismos.

Segundo Genette, são "quatro as formas fundamentais do movimento narrativo"(p.94). Porém, trataremos das divergências temporais, dividindo-as em cinco variações: elipse, sumário, cena, alongamento e pausa. Isto porque, ao contrário do crítico, que aborda a questão do alongamento dentro do estudo sobre a cena, nós separamos os dois procedimentos. Apesar de o alongamento ter ligação com a cena, há diferenças que devem ser ressaltadas, por isso a classificação dos dois será separada.

Na velocidade narrativa existem dois extremos que vão da elipse, "em que um segmento nulo de narrativa corresponde a uma qualquer duração da história" até a pausa descritiva, de absoluta lentidão, "em que um qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula"(GENETTE:1979, p.93). Em termos de divergências da duração, a elipse e a pausa são permeadas pelas outras variações temporais citadas anteriormente.

Na elipse, o tempo do discurso é anulado enquanto o tempo da história prossegue. Trata-se do silêncio do discurso, que pode ser, do ponto de vista formal, uma elipse explícita (através de sumários rápidos), ou implícita (não vem determinada



no texto, é inferida pelo leitor a partir de uma lacuna cronológica ou para dar continuidade à narrativa) ou hipotética (de localização impossível).

Determinadas ou não, as elipses são importantes na arquitetura do texto, pois constituem um recurso que permite ao sujeito da enunciação operacionalizar uma seleção de fatos, economizando incursões de tempo e espaço. Além disso, são utilizadas para criar clímax à ação, quando silenciam determinados episódios. O discurso elíptico também tem um caráter cultural, pois pode omitir alguns acontecimentos, tendo em vista o fator ideológico (razões éticas, sociais, religiosas, etc.).

Apesar da elipse promover uma descontinuidade dos significantes, no momento da decodificação da linguagem, o leitor infere significados, dando soluções de continuidade à narrativa. Portanto, a elipse contribui para a refiguração da intriga, papel da "mimese III", na terminologia de Paul Ricoeur. É quando o narrador diz menos para significar mais; isto aumenta as possibilidades de leitura pelo enunciatário e enriquece a trama.

O sumário acelera o tempo da narrativa, abreviando os acontecimentos da história em um tempo menor. Essa abreviação tanto pode ser de algo do passado como do futuro. Apesar de o sumário ocupar "um lugar reduzido na soma do corpus narrativo"(GENETTE:1979, p.96), ele também tem sua importância para a construção dos efeitos de sentido. É o que ocorre no final do conto "Missa do Galo", por exemplo, em que o tempo do discurso suprime o tempo da história, causando um distanciamento do acontecimento em si e do leitor em relação ao fato. Por isso, o que prevalece é a ambigüidade: não se sabe ao certo se D. Conceição traía ou não seu marido.

A cena provoca a "sensação" de igualdade entre o tempo da narrativa e o tempo da história, portanto, a correspondência, não necessariamente dialogada, entre esses dois tempos faz com que na cena não tenha anacronismos.

No alongamento é o discurso que prepondera, fazendo com que o tempo da história seja menor do que o tempo da narrativa. Essa lentidão discursiva ocorre também em "Missa do Galo", pois o conto é o alongamento (no discurso) da história de Nogueira e D. Conceição. Nesse caso, o detalhamento digressivo da cena poderia esclarecê-la tanto para o leitor quanto para o narrador. Portanto, a diferença entre a cena e o alongamento é que, neste, o tempo do discurso é maior do que o tempo da história e, naquela, os dois tempos igualam-se.

Na pausa, que é usada para a descrição, o tempo da história pára e o do discurso prossegue. Assim, na pausa descritiva ocorre a contemplação da personagem perante um objeto. A partir da forma como a trama é conduzida, o sujeito da enunciação pode alcançar alguns resultados surpreendentes. Isto porque a atividade perceptiva da personagem pode influir na recepção pelo leitor.

Com relação às possíveis variações da duração, podemos notar que "são figuras retóricas avalizadoras do estatuto fictício do texto, na ordem dos efeitos estáticos decorrentes das diferenças de andamento, e que exercem, como mecanismos básicos da economia de tempo – da relação e do ajuste dos acontecimentos narrados –, uma função estruturante"(NUNES:2000, p.35). É também essa função estruturante que estaremos observando nos contos que serão analisados nessa pesquisa.

Do ponto de vista da frequência, Genette (1979) analisa as relações de recorrência entre narrativa e diegese. Para ele, a frequência é a capacidade do discurso

em reproduzir os acontecimentos da história. A reprodução dessas ocorrências se faz através de semelhanças e diferenças. Observar estes opostos é importante para a refiguração da narrativa. Afinal, quando o discurso repete um acontecimento, tanto pode conservar aspectos do fato (na história), como alterar os mesmos. Em "O Enfermeiro", de Machado de Assis, a frequência tem um papel importante para a trama. Pois, à medida que o narrador reproduz o crime, o mesmo vai desconstruindo-o e reconstruindo uma nova leitura para o fato da história. Ou seja, as variações do ponto de vista, endossadas pela reiteração do acontecimento, contribuem para que o discurso revele a dissimulação da personagem e sua necessidade em driblar o julgamento do outro, através da criação de uma imagem de aparência.

Segundo o autor, podem ocorrer quatro tipos de frequências, porque a narrativa pode contar uma vez o que se passou uma vez (frequência singulativa); n vezes o que se passou n vezes (singulativa anafórica); n vezes o que se passou uma vez (repetitiva); ou uma vez o que se passou n vezes (frequência iterativa).

Apesar de o nosso estudo privilegiar as questões temporais do discurso, achamos necessário incluir nesse capítulo a teoria genetteana sobre o Modo e a Voz narrativa, que também estão presentes no discurso. Isso porque, durante as análises utilizaremos termos referentes a essas questões. Afinal, o tempo, na trama, não pode ser isolado do Modo e da Voz narrativa.

O Modo regula os graus de informação traduzida para o leitor, que pode ter acesso a mais ou menos detalhes sobre aquilo que se conta. O narrador, através da seleção e ativação dos códigos e signos narrativos, pode manter-se numa distância regulada por proximidade ou por afastamento em relação à história. Essa distância é

observada pela oposição entre a mimese e a diegese, em que se define a primeira por "um máximo de informação e um mínimo de informador, e a diegese pela relação inversa"(GENETTE:1979, p.164).

Essa filtragem de dados, além de manifestar relação com o grau de saber do narrador ou dos personagens (ponto de vista), tem ligação com os recursos temporais, pois a velocidade da narrativa contribui para a organização da distância. Na cena, por exemplo, há mais informação, o que resulta numa maior proximidade, portanto, é mais mimética. Já no sumário ocorre o inverso, pois aumenta-se a velocidade narrativa, restringindo os dados e, com isso, ocasiona-se um afastamento. Conseqüentemente percebemos que quanto mais lenta a velocidade narrativa, maior a proximidade e mais pormenorizados serão os acontecimentos. E quanto mais rápida, mais restritas serão as informações.

Genette levanta a questão de que a distância temporal pode contribuir para a distância modal. Ou seja, numa narrativa em terceira pessoa, contada por um personagem, os fatos são direcionados para frente, o que cria a impressão de que a ação está acontecendo; portanto, diminui-se a distância temporal do leitor com referência aos acontecimentos. Já na narrativa em primeira pessoa, por ser retrospectiva, a mesma tende a estabelecer um afastamento entre o tempo da história e o tempo da enunciação; por isso a ação é percebida como já tendo ocorrida. Porém, o estudioso comenta que em *A Recherche du Temps Perdu*, de Proust, "essa distância temporal entre a história e a narrativa não implica nenhuma distância modal entre a história e a narrativa: nenhum desperdício, nenhum esfumar da ilusão mimética"(1979, p.167).



O narratólogo francês também relaciona o discurso à distância narrativa, ou seja, dependendo da fala, a narrativa torna-se mais mimética ou mais próxima da forma pura (diegese). O discurso é narrativizado quando "tratado como um acontecimento entre outros, e como tal assumido pelo próprio narrador"(1979, p.168). É transposto, em estilo indireto, quando o narrador integra as falas no seu próprio discurso, interpretando-as a seu modo. E, por último, o discurso "imitado", que é o mais mimético, onde o narrador "finge ceder literalmente a palavra à personagem" (1979, p.170). Essa liberdade de linguagem permitida às personagens pode ser transmitida através do discurso interior, isto é, pelo monólogo, em que o leitor tem um contato direto, portanto, mais próximo do pensamento das personagens; ou, pelo discurso "exterior", que é representado por diálogos. A rigor, o que se pode observar é que, no discurso indireto-livre e no monólogo interior, há uma maior proximidade do leitor com relação aos acontecimentos; já no discurso indireto ocorre o inverso, pois há um afastamento do enunciatário frente aos eventos.

Outra forma de regular a informação é pela perspectiva, que é o ponto de vista assumido pelo enunciador. Essa visão pode variar ao longo da narrativa, portanto, pode haver, num mesmo discurso, focalizações externas, internas, ou focalizações zero.

A focalização é considerada zero ou onisciente quando o narrador conta mais do que a própria personagem sabe; portanto, ele não limita o assunto, daí ser focalização (limite) zero. Se, na focalização zero, o narrador sabe tudo potencialmente, na focalização interna a informação é parcial, isto porque o enunciador fica no nível do conhecimento da personagem. A focalização interna pode ser fixa, variável ou

múltipla. É fixa quando a história for narrada (do começo ao fim) apenas sob o ponto de vista de uma das personagens. Será variável quando o conhecimento sobre a história for dado de forma revezada entre as personagens, ou seja, ora se tem a informação a partir da visão de uma das personagens, ora a partir de outra. E, por fim, dar-se-á a focalização interna múltipla quando um mesmo evento for mostrado a partir do ponto de vista de várias personagens.

Na focalização externa, a informação é restrita. Pelo fato da personagem saber, nesse caso, mais do que o narrador, este a mostra agindo externamente, o que restringe o conhecimento do leitor sobre os fatos.

Um fator que interfere na escolha da perspectiva é o poder do narrador, isto é, a quantidade e a qualidade do seu saber sobre a história. Isto quer dizer que um narrador que participa dos fatos, como testemunha, por exemplo, não tem o conhecimento suficiente para focalizar oniscientemente uma outra personagem. É o que acontece no conto "Singular Ocorrência", onde a técnica de narração aumenta a distância que separa o sujeito da enunciação dos fatos relatados. Por isso, a ambigüidade, em torno do "caráter" da personagem, é fixada em função do ponto de vista narrativo, que não dispõe de conhecimento em potencial. Porém, não queremos dizer que o narrador onisciente deva fazer somente o uso de focalizações zero ou internas. Em "A Causa Secreta", por exemplo, o enunciador é tão sádico quanto a personagem, porque, apesar de ter o saber sobre a história, só focaliza Fortunato externamente, o que garante o suspense em torno da personalidade do médico, tanto para Garcia que o analisa, quanto para o leitor que acompanha as observações deste.



Ainda com relação às focalizações, é necessário dizer que elas podem sofrer alterações, ou seja, o narrador pode dar menos ou mais informações a partir do código de focalização que dirige o conjunto. Quando o enunciador fornece menos informações do que se espera ocorre a paralipse. Esta estratégia retórica pode ser percebida em "Uns Braços", pois, apesar de a focalização ser onisciente, o narrador omite a fala entre D. Severina e o marido, portanto, o leitor não sabe ao certo se Borges teve conhecimento do beijo entre sua esposa e Inácio. Nesse caso, a figura de focalização (paralipse) criou um efeito de suspense na trama. Se, ao contrário, o narrador oferecer mais informação do que o autorizado, ocorre a paralepse. Esse procedimento pode "consistir numa incursão na consciência de uma personagem no decorrer de uma narrativa conduzida em focalização externa", (1979, p.195), ou pode ser, "na focalização interna, uma informação incidente sobre os pensamentos de uma personagem que não a personagem focal, ou sobre um espetáculo que ela não pode ver"(1979, p.195). Porém, Genette chama a atenção para a necessidade de não confundir a leitura do enunciatário com a ocorrência da paralepse. Pois, mesmo que o enunciador não forneça mais informações, o leitor pode fazer inferências sobre o que não foi dito explicitamente; o que é diferente da paralepse.

Passemos, agora, para o aspecto da narração da narrativa, ou seja, para a Voz. Na Voz estuda-se as relações entre a instância narrativa e a história. Essas vinculações não são efetuadas somente pelo sujeito "que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa"(GENETTE:1979, p.212).



Um fator que trouxe dificuldade no estudo da enunciação foi o equívoco de associá-la às questões do "ponto de vista", e de equipará-la com a instância da escrita. Genette lembra que numa narrativa de ficção tal mistura é impropriedade, afinal, até o narrador já é um papel fictício e, além disso, o discurso da ficção "não se reduz nunca à sua situação de escrita"(p.213). Como a situação narrativa é tão complexa, faz-se necessário o estudo de suas relações entre o narrador, seus narratários e a história que relata.

A primeira categoria observada para a análise da Voz é a do tempo da narração. Segundo Genette, os tempos da narração podem ser quatro. No tempo ulterior, a narração é posterior à história ocorrida, configurando a situação própria da posição clássica. No tempo anterior, a narração antecede a história, portanto, fala-se do que vai acontecer, isto é, narra-se no presente um fato ocorrido, e, por isso, tem-se características de um relato profético. Já o tempo simultâneo trata de uma narrativa do presente no presente (contemporâneo); e, por último, também considerado pelo estudioso como o mais complexo, está o tempo intercalado. Neste, por ser uma narração de várias instâncias, o narrador invade o tempo que tem posição de simultaneidade. Como no romance de cartas, onde narra-se a história acontecendo, ou nos diários, que também têm forma de tempo intercalado.

Existe, ainda, dentro do estudo relativo à Voz, a distância que não está nem no tempo e nem no espaço. Trata-se de uma diferença de nível, em que pode surgir, dentro da narrativa em primeiro grau, outras histórias. Isso acontece, por exemplo, quando a personagem da narrativa primeira transforma-se em narrador de outra história.



São três os níveis narrativos: extradiegético, intradiegético, e metadiegético. O extradiegético é o nível da narrativa primeira; já os fatos que surgem dentro dessa narrativa de 1º grau são qualificados de diegéticos ou intradiegéticos. O terceiro nível, o metadiegético, é a instância narrativa de uma narrativa segunda. Ao inserir-se no nível extradiegético, a narrativa metadiegética estabelece, dentro daquele, três tipos de funções: explicativa, temática e relação zero. A função explicativa ocorre quando há uma "causalidade direta entre os acontecimentos da metadiegeese e os da diegeese"(1979, p.231). A relação temática estabelece uma função interpretativa por analogia ou por contraste. E a relação zero é o ato narrativo que não precisa, necessariamente, ter nenhuma relação entre os dois níveis, ou seja, não importa a história, mas é preciso que haja o ato narrativo com função de distração ou obstrução.

A terceira e última relação entre a instância narrativa e a história é a Pessoa. Para Genette, toda narração é virtualmente feita na primeira pessoa, pelo fato de o narrador poder interferir, quando quiser, na narrativa. O sujeito da enunciação pode "fazer contar a história por uma das suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história"(1979, p. 243). É essa opção que o levará a usar ou não a primeira pessoa explicitamente. Portanto, Genette distingue dois tipos de narrativas: a que o narrador está ausente da história que conta; e a narrativa em que o narrador se faz presente na história que narra. O primeiro narrador é classificado de heterodiegético e o segundo de homodiegético. Porém, Genette acrescenta que a ausência de narrador é absoluta, mas a presença dele no discurso tem os seus graus. Portanto, no interior do tipo narrativo homodiegético pode ocorrer variações. Se o narrador estiver presente na história e for, ao mesmo tempo, personagem e protagonista (herói), ele será

denominado autodiegético. Mas, se o narrador desempenhar um papel secundário, de personagem observador ou testemunha dos fatos, será chamado de homodiegético.

Tendo em vista as ligações entre o nível narrativo e a posição do narrador em relação à história, temos quatro tipos de estatuto do narrador: extradiegético-heterodiegético, narrador do primeiro nível que está ausente da história que conta; extradiegético-homodiegético, narrador do primeiro nível que narra sua própria história; intradiegético-heterodiegético, narrador de segundo grau, ausente da história; intradiegético-homodiegético, narrador de segundo grau que conta sua própria história.

Com referência ao papel do destinatário de uma narrativa, Genette comenta que é necessário não confundir narratário com leitor, afinal o primeiro se encontra no nível diegético e, o leitor real não pertence a essa instância virtual. O estudioso também ressalta a importância do leitor para o sentido da obra. Segundo ele, "o verdadeiro autor da narrativa não só é quem conta, mas também, e por vezes muito mais, quem a escuta"(1979, p.260).

Para concluir sinteticamente as principais relações entre a distância do narrador com a história, traçamos o seguinte quadro:

	PROXIMIDADE	AFASTAMENTO
Tempo (velocidade)	cena	sumário
Focalização	interna / onisciente	onisciente / externa
Falas	discurso indireto-livre ou monólogo interior	discurso indireto
Voz	autodiegético homodiegético heterodiegético (personagem eleita)	autodiegético homodiegético heterodiegético (personagem não-eleita)
Registro	discurso avaliativo/ discurso modalizante (ser)	discurso modalizante (parecer)
Oscilações Valorativas	engajamento	não engajamento

Como podemos notar no esquema acima, quanto mais lento o tempo da história, maior proximidade o leitor terá dos fatos. No caso do sumário, em que o tempo do discurso é veloz, ocorre o efeito contrário, ou seja, o afastamento.

A focalização interna permite a proximidade pelo fato de o narrador captar o pensamento da personagem. O mesmo não ocorre na focalização externa, que oferece informações restritas. Já na intrusão onisciente pode ocorrer a aproximação ou o distanciamento, dependendo da forma como o sujeito da enunciação relatará os acontecimentos.

Com referência às falas, quanto mais interior o discurso, mais próximos ficamos das personagens e da ação. Se o narrador for autodiegético ou homodiegético e narrar sobre si mesmo, poderá haver a proximidade, mas se esses mesmos tipos de narradores estiverem contando sobre outras personagens, prevalecerá o afastamento. Como em *D. Casmurro*, por exemplo, em que a ambigüidade em torno de Capitu é estabelecida

também pelo fato de o narrador autodiegético não ter acesso ao interior da personagem, não podendo, portanto, desvendar seu caráter. Já a distância estabelecida pelo narrador heterodiegético dependerá de sua proximidade com relação à personagem. Ou seja, se o narrador eleger uma personagem, aproximando-se dela, maiores serão as informações que teremos sobre a mesma; mas se fizer o contrário, no caso de não eleger a personagem, maior será o distanciamento.

O discurso avaliativo, de sanção positiva ou negativa, e o discurso modalizante, da ordem do saber, aumentam a proximidade; já o discurso modalizante da ordem do crer, por sua característica democrática, admite divergências, portanto, distancia o leitor dos fatos. Por último estão as oscilações valorativas de engajamento por simpatia, frieza ou antipatia do narrador por alguma personagem que garante a contigüidade; ocorre também o não engajamento, que é o afastamento do narrador com relação à personagem, isto é, ele se mostra neutro perante a ação.

José Luiz Fiorin, em *As Astúcias da Enunciação* (2001), trabalha as categorias de pessoa, espaço e tempo, centralizando na enunciação a constituição do discurso. Essa teoria de Fiorin tem a função de apoiar o estudo da temporalidade ao que diz respeito à enunciação, porque é na instância enunciativa ou de produção discursiva que se inicia o processo de geração de sentido no texto. E como nossa pesquisa tem por objeto o tempo, é nele que concentraremos nossa atenção.

Fiorin divide a categoria do tempo em sete planos: o tempo dominado; demarcado; sistematizado; transformado; harmonizado; subvertido e desdobrado. No "tempo dominado", o estudioso mostra a preocupação do homem, através das gerações, em dominar o tempo. Para ele, "há em Santo Agostinho um nítido embrião de uma

teoria lingüística do tempo, ou mais precisamente, de uma teoria discursiva da temporalização"(2001, p.141). Segundo Santo Agostinho, o passado faz parte de um tempo que não é mais; o presente não tem extensão, pois não permanece; e o futuro ainda não é. Porém, ele acredita que o tempo pode ser medido, "dominado" pela memória numa espécie de presente alargado, onde o presente do que se passou é a memória, do que se passa é o olhar, e do que virá é a espera. Portanto, "o que se mede na verdade, é algo que está na memória, medem-se vestígios do passado e signos da espera"(FIORIN:2001, p.136).

Apesar de Fiorin não associar as especulações temporais de Santo Agostinho com as de Henri Bergson(1999), nós entendemos que é interessante tratar desses filósofos paralelamente. Afinal, a noção agostiniana de que o tempo é medido pela alma é desdobrada por Bergson (em *Matéria e Memória*), que analisa justamente essa duração interior, em que a memória é produto da intersecção entre espírito e matéria. Segundo Bergson: "não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência adquirida"(1999,p.30).Com isso, entendemos que a memória participa da percepção atual, complementando-a e enriquecendo-a com a experiência adquirida.

O presente é o que nos faz agir, é dele que parte a necessidade de buscar na lembrança uma situação que se assemelhe ao momento atual, a fim de eliminar o que não é útil e tirar proveito das representações que podem colaborar com a ação presente. Daí sua essência sensório- motor. O passado, ao contrário, é o que não age mais, mas que pode influir ao inserir-se no presente, pois ele adquire vida quando se

atualiza. Na verdade, para Bergson, o passado não deixa de existir, apenas perde sua influência quando passa a não ser útil.

Segundo a teoria bergsoniana, há duas memórias independentes: aquela que registra lembranças do passado como uma necessidade natural, sem intenção de utilidade; e aquela voltada para a ação, firme no presente e considerando somente o futuro. Esta última memória só retém do passado o que é importante, prolongando o efeito útil deste até o momento presente. Portanto, as lembranças existem num estado virtual e, quando necessárias, reconquistam sua influência perdida, retornando à vida. Porém, a memória não consiste "numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente"(BERGSON:1999,p.280). Isto porque, segundo o autor, o presente é a evolução do passado a consumir o futuro.

Bergson defende a união do corpo com o espírito. Pois, a afecção é sentida em nosso corpo, e, além disso, é a mistura do interior da matéria com a imagem dos corpos exteriores. Portanto, o nosso corpo recebe excitações para elaborar o movimento e nosso espírito, através da memória, exterioriza as lembranças proveitosas à percepção atual.

A semelhança teórica de Henri Bergson e Santo Agostinho consiste, principalmente, na maneira de tratar o presente. Como dissemos, para Agostinho, o presente transita de forma tão rápida do passado para o futuro, que não tem extensão alguma. Com isso, percebemos que o tempo é uma dimensão do espírito, medida pelo movimento da alma, partindo da intenção presente. Henri Bergson parece concordar com isso quando escreve:



Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou. Se, ao contrário, você considerar o presente concreto e realmente vivido pela consciência, pode-se afirmar que esse presente consiste em grande parte no passado imediato. (...) A sua percepção, por mais instantânea, consiste portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção já é memória. Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro. (1999, p.175)

Essa questão da duração interior é importante no presente estudo, porque Machado de Assis trabalha em suas personagens esse tempo subjetivo, causador de uma descontinuidade humana perante a mutabilidade temporal. Segundo Dirce Côrtes Riedel, Machado preocupa-se "mais com os problemas do tempo psicológico, da duração humana, do que com o tempo cronológico exterior"(1959, p.164). Em sua tese de livre-docência: *O Tempo no Romance Machadiano*(1959), Dirce propõe a idéia de que prevalece no romance de Machado de Assis o tempo psicológico, ou seja, o ritmo individual das personagens. A pesquisadora analisa o tempo como sendo a razão fundamental da angústia humana; para ela, a medida verdadeira é a duração psicológica, ou seja, a distância interior é que retarda ou acelera a associação de idéias. Portanto, a tese trata das relações entre o tempo cronológico (tempo dos calendários, que possui medida externa da duração) e o psicológico, concluindo que falta uma seqüência linear (no sentido do tempo objetivo) no mundo interno da experiência humana. Esse aspecto também será objeto de nossas reflexões.

Em *O Tempo na Literatura*(1976), Hans Meyerhoff cita Bergson, pois assim como o filósofo, o autor acredita que não se pode enquadrar a experiência humana na



objetividade do tempo da natureza sem eliminar sua essência. Meyerhoff compara o tratamento científico que é dado ao tempo com o tratamento literário. O tempo na literatura é subjetivo, psicológico, portanto, variável de indivíduo para indivíduo. Já o tempo na natureza é objetivo, definido pela física por um tempo público que, com a ajuda de demarcadores (relógios, calendários, etc.), sincroniza nossas experiências, tendo em vista o lado prático, social. Com isso, notamos que, por trabalhar o tempo quantitativamente, a física negligência a duração. Afinal, esta tem um caráter qualitativo. Mas, Meyerhoff crê ser importante essa medida objetiva para não ficarmos "perdidos num mar de relatividade subjetiva"(p.12).

Ao reviver o passado experimentado, a memória necessita do princípio da causalidade, que é próprio da ordem temporal na natureza. Pois, para exibir uma imagem coerente, com sentido, é preciso efetuar associações causais que ordenarão os eventos múltiplos e distorcidos da lembrança. Portanto, não há uma separação definitiva entre a dimensão subjetiva e a objetiva dos eventos, seja na realidade ou na ficção. O que não se pode é excluir a subjetividade temporal existente na experiência humana.

Dentro do tratamento do tempo na literatura, Meyerhoff faz considerações sobre a eternidade, a construção do "eu", e a ascensão do tempo no mundo moderno. A eternidade está fora do tempo físico, pois é a ausência de tempo. Portanto, ao relembrar um fato isolado na inconsciência, não necessitamos fixar uma ordem cronológica, afinal, "a recordação pode explodir na consciência em qualquer tempo ou lugar, o que lhe dá a qualidade de estar além do tempo e lugar"(MEYERHOFF: 1976, p.49). A obra literária captura essas essências intemporais, por isso tem uma qualidade



também intemporal. Além disso, através da arte, é possível reconstruir o mundo da experiência e do próprio eu.

A busca de uma identidade pessoal se faz a partir da continuidade dos vários "eus" vividos na experiência. Mesmo aparentando unidade, nossas impressões são descontínuas, pois somos produtos de uma sucessão de sensações distintas. Mas, o aspecto criador da memória e da arte é capaz de dar unidade a esse "eu" fragmentado, constituído no tempo e capaz de ser reconstituído na ficção.

A modernidade acelera a vida do homem, que experimenta o tempo como mudança constante, capaz de enriquecê-lo ou arruiná-lo. Isto porque o tempo passa a ser elemento indispensável para a produção e lucros incessantes.

A medida quantitativa do tempo é valorizada porque corresponde à medida do tempo nos processos sociais. Tudo gira em torno da necessidade de se produzir mais, em menos tempo. Isso tornou-se uma angústia para o homem moderno, que, sem ter relações significativas com o passado e o futuro, passa a viver num eterno presente. Essa sociedade consumista valoriza o momento, portanto, as coisas e pessoas perdem o valor rapidamente. E o homem passa a ser valorizado pelo que tem ou produz, não pela sua essência. Dessa maneira, "o tempo – encarado como uma mercadoria, à semelhança dos bens produzidos no tempo – converte finalmente o próprio homem em mercadoria"(MEYERHOFF: 1976, p.100).

Mas, a literatura é capaz de iluminar nosso caminho, pois, apesar de não nos isentar de nossas próprias escolhas, leva-nos a compreender melhor a situação humana. Através da representação dos personagens, podemos inferir respostas para nossa vida; afinal, a verdade não só está na História ou nos textos descritivos,



objetivos; ela também está na grande arte literária, que é capaz de revelar, no particular de uma personagem, dramas complexos e universais. Além disso, a verdade é tão variável quanto o tempo e é concretizada na existência.

Como notamos, Meyerhoff analisa a importância da duração temporal na experiência humana, e a expressão dessa qualidade do tempo na literatura. Fatores também observados por Bergson e Dirce Côrtes Riedel, cada um à sua maneira. Segundo Meyerhoff:

Na medida em que o pensamento se move na direção do conhecimento científico, afasta-se das bases e condições da "vida real", (...) à medida que a mente humana tenta uma orientação dentro dos aspectos carregados de valor do tempo e da vida, move-se na direção da Arte e da Literatura. (p.128)

Como foi dito anteriormente, Fiorin percebe na tese agostiniana o início de uma teoria lingüística do tempo. Afinal, o tempo é manifestado na linguagem porque ela presentifica ficcionalmente o que não é mais, o que é, e o que ainda não é. Ela é capaz de refigurar a experiência temporal humana. Portanto, o tempo é concretizado pela linguagem por ser uma categoria dela e estar intrínseco à narração.

Com referência ao "tempo demarcado", Fiorin trata da ordenação do discurso em função da categoria temporal originada na enunciação. O tempo do narrador ficcionalmente instaura-se no e a partir do presente, que é a base para as oposições temporais ocorrentes na língua. Ou seja, o tempo lingüístico é o "agora", e funciona como eixo temporal; portanto, é um presente implícito (momento da enunciação) a partir do qual o discurso se ordena.



O enunciado pode estabelecer uma categoria topológica de concomitância ou não-concomitância com o "agora" da enunciação. Essas duas não-coincidências podem ser: "a anterioridade do acontecimento em relação ao discurso, quando aquele já não é mais e, por conseguinte, deve ser evocado pela memória, e sua posteridade, ou seja, quando ainda não é e, portanto, surge como expectativa"(FIORIN:2001, p. 143).

O tempo lingüístico, apesar de ser independente do tempo crônico (calendário, eixo referencial), ancora-se nele para tornar compreensível o texto.

Relacionado ao tempo demarcado, há dois sistemas temporais: um sistema enunciativo, que se refere ao momento da enunciação; e um sistema enuncivo, que é ordenado em relação aos variados momentos de referência instaurados no discurso.

Para Fiorin, o sistema temporal é constituído por três momentos: momento da enunciação (ME), em que se aplica a categoria topológica concomitância vs não-concomitância (anterioridade vs posterioridade); momento da referência (MR), que pode ser concomitante (agora), anterior (então), ou posterior (futuro) ao momento da enunciação; e momento do acontecimento (MA), que são as transformações ocorridas no enunciado e organizadas em relação ao momento de referência.

A debreagem, mecanismo em que se instaura no discurso a pessoa, o tempo e o espaço, tanto da enunciação (eu/ tu, agora, aqui), como do enunciado (ele, então, lá), é denominada enunciativa "quando se projetam no enunciado os tempos do sistema enunciativo", e enunciva "quando se estabelecem no enunciado os tempos do sistema enuncivo"(p.147). Quando os tempos dependem da voz do narrador, ocorre a debreagem de primeiro grau; se o narrador delegar a voz, ao personagem dá-se a debreagem de segundo grau.

No tempo sistematizado, Fiorin observa os tempos verbais que são organizados conforme o sistema temporal e são distribuídos em tempos enunciativos ou enuncivos. Nos tempos enunciativos, o momento referencial presente pode ser concomitante e não-concomitante (pretérito e futuro) ao momento da enunciação. Sendo concomitante, os tempos verbais poderão ser: presente pontual (quando o momento de referência coincide com o momento da enunciação); presente durativo (quando o momento de referência dura mais do que o momento da enunciação); e presente omnitemporal ou gnômico, "quando o momento de referência é ilimitado e, portanto, também o é o momento do acontecimento"(p.150). Sendo não-concomitante e estabelecendo uma relação de anterioridade ao momento de referência presente, dá-se o pretérito perfeito 1. Se, ao contrário, o momento dos acontecimentos for posterior ao momento de referência, ocorrerá o futuro do presente.

Os tempos verbais do sistema enuncivo podem centrar-se num momento de referência pretérito ou futuro. A concomitância entre o momento de referência pretérito e o momento do acontecimento pode ser representada pelo pretérito perfeito 2 ou pelo pretérito imperfeito. Segundo Fiorin, "o pretérito perfeito 2 assinala um aspecto limitado, acabado, pontual, dinâmico, enquanto o pretérito imperfeito marca um aspecto não-limitado, inacabado, durativo, estático"(2001,p.155). Por exprimir um acontecimento acabado, o pretérito perfeito 2 apresenta uma descontinuidade com relação ao momento de referência. No entanto, o pretérito imperfeito possui como característica a continuidade em relação ao momento de referência.

A não-concomitância do momento do acontecimento com o momento de referência pretérito é indicada pelo pretérito mais-que-perfeito, futuro do pretérito



simples, ou futuro do pretérito composto. O pretérito mais-que-perfeito indica que o fato é anterior ao momento de referência. O futuro do pretérito simples estabelece uma relação de posterioridade junto ao momento de referência pretérito. A diferença da forma simples, do futuro do pretérito, para a composta é que esta indica um fato anterior a um outro acontecimento no futuro.

No caso do momento de referência ser o futuro, a estrutura será a seguinte: presente do futuro (concomitante ao momento de referência); futuro anterior (indica anterioridade em relação ao momento de referência futuro); futuro do futuro (exprime a posterioridade em relação ao momento de referência).

Ainda na parte denominada "o tempo sistematizado", Fiorin analisa a disposição dos advérbios, preposições e conjunções no texto. Tal organização se faz da mesma forma que ocorre com os verbos, ou seja, são centrados num sistema enunciativo ou enuncivo, exprimindo ligações de concomitância ou não- concomitância (anterioridade vs posterioridade) com relação ao momento de referência.

No capítulo que trata de "o tempo transformado", são analisados os tipos de discurso e as transformações de debreagens, e, conseqüentemente, as mudanças temporais ocorrentes na passagem de um discurso para outro.

No discurso direto, há uma debreagem de segundo grau, pois, a primeira voz instaurada no enunciado é substituída por outra (interlocutor). Portanto, o momento de referência centrado no sistema enunciativo é modificado para o sistema enuncivo.

No discurso indireto, a ordenação temporal está relacionada com as projeções do narrador, o que significa que temos apenas uma debreagem. São três as possibilidades em relação ao momento da enunciação do narrador: simultaneidade (do

verbum dicendi); anterioridade (do *verbum dicendi*); e posterioridade (do *verbum dicendi*).

No discurso indireto-livre, as narrativas marcam a fala da personagem (sistema enunciativo), e a fala do narrador (sistema enuncivo).

Não há "concordância de tempos", o que ocorre é uma harmonização temporal, onde os tempos são compatíveis, mas não concordantes. Esse é o aspecto analisado em "o tempo harmonizado".

Em geral, o que se observa é que o tempo deve ser compatível com o momento a que se refere. E as relações, tanto na oração subordinada, quanto na oração principal, podem ser concomitantes, anteriores ou posteriores ao momento de referência.

No "tempo subvertido", Fiorin destaca as relações da debreagem e da embreagem. Esta é "o efeito de retorno à instância da enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos"(Greimas e Courtès:1979,p.119). Quando ocorre a embreagem temporal, um tempo é empregado com valor de outro. A embreagem pode ser considerada enunciativa (quando a neutralização for manifestada por um tempo enunciativo), ou enunciva (quando a neutralização for manifestada por um tempo enuncivo). Já a debreagem é "a projeção, para fora da instância da enunciação, dos tempos que servem para constituir o enunciado"(FIORIN:2001, p. 191).

O que se observa é que o tempo também causa efeitos de sentido quando se usa uma posterioridade com valor de concomitância; ou quando se passa da concomitância para a anterioridade, etc. Enfim, segundo Fiorin, há noventa possibilidades teóricas de

embreagens em português, portanto, são várias as possibilidades de formação dos sentidos através da subversão dos tempos.

Apesar de termos citado toda a classificação dos "tempos" elaborada por Fiorin, o que mais será utilizado é "o tempo desdobrado", que traz a questão do tempo do enunciado e do tempo da enunciação. Para isso, Fiorin utiliza a teoria de Genette, acrescentando os termos: tempo do enunciado, que equivale ao tempo da narrativa que conta os acontecimentos; e tempo da enunciação, que é o da narração. O tempo da história (ou conteúdo narrativo) tem sua denominação mantida sem acréscimos. Genette estuda as dicotomias temporais entre o tempo da narrativa e o da história, afastando, segundo Fiorin, "a questão do tempo da narração, analisando-o sumariamente"(p.230). Com isso, Fiorin ressalta que com referência ao tempo lingüístico, o traço mais importante, que é a enunciação, foi pouco abordado pelo narratólogo. A enunciação é que comanda o enunciado; portanto, para o lingüista "as distorções entre o tempo da história e o da narrativa precisam ser atribuídas ao narrador" (p.230).

Segundo Fiorin, só existem duas temporalizações lingüísticas possíveis: a da enunciação, sempre pressuposta, mas que "pode ser enunciada pela projeção da categoria topológica concomitância vs não-concomitância (anterioridade vs posterioridade) num momento de referência coincidente com o momento da enunciação"(p.231); e a do enunciado, "obtida pela aplicação da mesma categoria a marcas temporais anteriores ou posteriores ao momento da enunciação"(p.231).



A dificuldade teórica de Genette em relacionar as três temporalidades pode ser resolvida com a redução das mesmas em duas. O que Fiorin propõe é "manter os três aspectos, mas apenas duas temporalidades"(p.231).

Partindo de uma leitura semiótica com base greimasiana, temos um percurso gerador de sentidos, em que o nível narrativo se difere do nível discursivo. No nível narrativo há formas abstratas onde o sujeito é qualificado para realizar uma ação, que, ao final, recebe o reconhecimento por uma transformação. Porém, neste nível não há temporalização, porque é o discurso que o concretiza, temporalizando-o. Ou seja, é no nível discursivo que os fatos ganham um revestimento temporal figurativo mais concreto e complexo.

Portanto, como já foi dito, há a temporalidade do enunciado (então), onde os fatos ocorreram; e a temporalidade da enunciação (agora), em que o narrador conta os acontecimentos.

O tempo do enunciado pode ser concomitante, anterior ou posterior ao tempo da enunciação. Os tempos desta são: o presente, o pretérito perfeito 1 e o futuro do presente. Os tempos do enunciado serão os mesmos da enunciação se houver concomitância entre narração e narrado. Mas, no caso das narrativas em que a narração é anterior ao narrado, os tempos serão: presente do futuro, futuro anterior e futuro do futuro. Ainda com relação aos tempos do enunciado, se a narrativa for posterior ao narrado, os verbos utilizados serão: pretérito perfeito 2, pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito e futuro do pretérito.

A partir da escolha dos tempos verbais é que se pode localizar temporalmente os fatos. Quando ocorre a debragem enunciativa da enunciação, "projetam-se no



enunciado os tempos da enunciação, sejam eles o tempo do narrador ou do narratário"(FIORIN:2001, p.234). Sendo a debreagem enunciativa da enunciação, os tempos da narração ficam implícitos, deixando à mostra somente a temporalização do enunciado. Na debreagem enunciativa do enunciado, os eventos são narrados nos tempos enunciativos, o que cria um efeito de simultaneidade entre narração e fatos. E no caso de ocorrer uma debreagem enunciativa do enunciado, "os acontecimentos são narrados nos tempos enuncivos"(p.235). Deve-se acrescentar, ainda, que essas narrativas podem se organizar em torno de um eixo temporal futuro (antecipação) ou pretérito (retrospectivo).

A debreagem do enunciado é subordinada à da enunciação, porque é a enunciação que produz o discurso com suas variações temporais: enunciativos enuncivos, enunciativos enunciativos, etc. A embreagem faz parte do processo de composição que comanda a relação entre tempo da enunciação e tempo do enunciado. Há seis possibilidades de "denegação da instância do enunciado", isto porque o enunciado pode ser concomitante, anterior ou posterior à enunciação.

Caso a narrativa se desenrole sucessivamente, respeitando a progressão dos acontecimentos, os tempos verbais, em geral, devem exprimir concomitância em relação ao momento de referência empregado. No caso de ocorrer discordância entre a ordem do enunciado e a dos acontecimentos, Fiorin utiliza a terminologia adotada por Genette (1979), cuja abordagem foi feita anteriormente. Isto é, denomina-se analepse a narração de fatos anteriores à ação principal; chama-se de prolepse a narração de eventos posteriores.



Aproveitando a importância que Fiorin dá à enunciação e, portanto, sabendo que não existe "nenhuma escolha de tempo no discurso que não seja regida pela instância da enunciação"(p.248), não podemos deixar de ressaltar o valor da perspectiva, eleita pelo sujeito da enunciação, para a construção do enunciado. Afinal, o ponto de vista utilizado pelo narrador influi decisivamente na elaboração dos efeitos de sentidos tramados no discurso. A sequência narrativa se dá graças a um tempo perspectivo, focalizado pelo narrador, com independência da mera sucessão cronológica das ações. A perspectiva remete a uma ordenação do mundo percebido a partir do ponto de vista do sujeito. Lukács (1970) defende que o autor projeta na obra uma imagem de valores da classe social a que pertence, mesmo que inconscientemente. Como já foi dito, alguns recursos temporais como a elipse funcionam como estratégia retórica, sem deixar de lado a questão ideológica. Portanto, o narrador pode fornecer mais ou menos informações ao leitor. Manter maior ou menor distância em relação ao que se conta.

A rigor o que se pretende observar é que explícito ou implícito, falando ou delegando a alguém a palavra, sempre existe um "eu" por detrás do palco lingüístico. E é este que tem a capacidade de regular a narrativa, impondo sua perspectiva, seu tempo e espaço, ou seja, é o regente geral do espetáculo de signos gerado no palco da linguagem.

Fiorin critica Genette em alguns aspectos, como a "parca" análise da enunciação e/ ou a "impossível" mensuração da duração do enunciado("já que o tempo real da leitura não é, a rigor, um tempo lingüístico" p.231). Porém, é preciso lembrar que o tempo de leitura e o de releitura estão ligados ao tempo da enunciação

(plano da expressão), portanto, talvez esteja transferindo, mas não resolvendo, o problema do enunciado para a enunciação. Afinal, a dificuldade em mensurar esse tempo de leitura é a mesma, pois tal ação varia de leitor para leitor. Por isso, para não haver contradições teóricas, no presente trabalho, teremos como base a teoria de Gérard Genette, e faremos uso das contribuições teóricas de José Luiz Fiorin no momento oportuno, ou seja, quando o texto solicitar, sem deixar de lado, no entanto, as questões filosóficas comentadas anteriormente.



3. A Configuração temporal em "Luís Soares"

Um dos objetivos desse trabalho é observar a progressão artística machadiana, no que diz respeito às questões temporais. Por isso escolhemos esse conto, que faz parte do primeiro livro de contos de Machado de Assis, intitulado *Contos Fluminenses*, publicado em 1869, que possui traços românticos, com personagens e trama ainda previsíveis, a fim de acompanharmos o autor em direção ao seu posterior amadurecimento.

O tempo é um dos elementos que ordena a construção lingüística, por isso tem uma posição fundamental na construção do enunciado e, também, na arquitetura da trama, ou do texto narrativo.

Não é novidade que o tempo, além de atuar como procedimento discursivo e narrativo, faz parte da temática do conto machadiano. Machado tem consciência da complexidade do tempo interior, que varia de acordo com um ritmo individual, e isto é revelado claramente em sua obra. No último conto desse primeiro livro, "Linha Reta e Linha Curva", a personagem Tito declara aos recém-casados:

—Três meses, três minutos! Eis toda a verdade da vida. Se os pusessem sobre uma grelha, como São Lourenço, cinco minutos eram cinco meses. E ainda se fala em tempo! Há lá tempo! O tempo está nas nossas impressões. Há meses para os infelizes e minutos para os venturosos.
(p.120)

O casal que ainda está vivendo em lua-de-mel, com três meses de casados, sente que o tempo passou rápido demais, isto porque vive um bom momento. Já para São

Lourenço, a duração temporal é totalmente inversa; afinal a tortura de cada minuto para quem está sendo queimado pode dar a sensação de meses. Portanto, essa analogia demonstra que o tempo é percebido individualmente e internamente, de acordo com a situação vivida por cada pessoa.

Segundo Dirce Côrtes Riedel :

O tempo, em si, não é um tema novo na literatura. Ao contrário, é tão velho como a literatura. É a maneira de sentir o tempo, de configurá-lo na estrutura da sua ficção e de defini-lo, que torna Machado um precursor em nossa literatura. Quando abre caminho para a compreensão do ilogismo da natureza humana, e, em vez de fotografar a vida exterior, levanta o véu das convenções, mergulhando no “homem subterrâneo”, valoriza o tempo subjetivo. (1959, p.164)

Como notamos, essa questão da duração do tempo interior, subjetivo, já foi, e ainda é comentada nos estudos sobre o autor. Daí percebemos a importância do tempo, que também pode ser considerado um elemento da maleabilidade do ser humano. A mobilidade não é feita pelo tempo, mas se manifesta nele a partir da flexibilidade das coisas. Ou seja, a maneira como o tempo é percebido depende do momento interior de cada um, daí, talvez, a sua relação com a ambigüidade humana. No conto: “Luís Soares”, veremos que o tempo, como elemento contribuinte para a arquitetura do texto, ainda é pouco utilizado, pois sua presença permanece em termos temáticos. Somente com a maturidade do autor é que perceberemos uma intensificação na exploração dos recursos temporais.

Como dissemos, procuraremos demonstrar que o tratamento temporal vai sendo incorporado de maneira mais complexa no texto machadiano, à medida que o autor amadurece sua arte. O próprio Machado de Assis reconhece a influência do tempo na sua obra, e este, à medida que passa, permite uma reflexão sobre a sua responsabilidade na produção artística:

No extremo verdor dos anos presumimos muito de nós, e nada, ou quase nada, nos parece escabroso ou impossível. Mas, o tempo, que é bom mestre, vem diminuir tamanha confiança, deixando-nos apenas a que é indispensável a todo o homem, e dissipando a outra, a confiança pífida e cega. Com o tempo, adquire a reflexão o seu império, e eu incluo no tempo a condição do estudo, sem o qual o espírito fica em perpétua infância. (...) Eu cheguei já a esse tempo. Grato às afáveis palavras com que juizes benévolos me têm animado, nem por isso deixo de hesitar, e muito. Cada dia que passa me faz conhecer melhor o agro destas tarefas literárias, – nobres e consoladoras, é certo, – mas difíceis quando a perfaz a consciência. (Assis:1977, p.59)

Neste trecho, extraído da “Advertência da 1ª edição”, do romance *Ressurreição*, é possível percebermos que existe no autor a consciência sobre a importância do tempo para o crescimento do homem e, ainda, da necessidade de, através do estudo, procurar alcançar a perfeição do ato criador.

No começo do conto em análise, há uma oposição interessante, dia *versus* noite, percebida quando o enunciador nos revela o modo como Luís Soares vivia. Ou seja, o sujeito levava uma vida em pleno desacordo com o que a sociedade determina: dormia durante o dia; ficava acordado à noite; almoçava às 19:00 horas e jantava às duas da madrugada. Como vemos, a personagem modificou a medida quantitativa tendo em

vista o caráter qualitativo da sua experiência temporal. Nesse contexto, a situação vai ao encontro com o que defende Hans Meyerhoff (1976), afinal o tempo social não é o natural; os homens vivem de acordo com a objetividade desse tempo, como se fosse característico de sua natureza. Mas, o que se percebe é que essa autodisciplina pública não condiz com a experiência temporal do homem, que tem como característica a subjetividade e a singularidade na percepção das coisas. Portanto, Soares transgredia as imposições sociais através da manipulação do tempo, o que o fazia sentir-se extremamente livre, vivendo ao sabor de seu próprio tempo:

Trocar o dia pela noite, dizia Luís Soares, é restaurar o império da natureza corrigindo a obra da sociedade (...) Livre em todas as minhas ações, não quero sujeitar-me à lei absurda que a sociedade me impõe: velarei de noite, dormirei de dia. (p.44)

O tempo da natureza, nesse caso, é aproximado à subjetividade, sujeito à variações que dependem do momento interior vivido por cada pessoa. Segundo Meyerhoff, "o tempo em Literatura sempre se refere a elementos do tempo compreendidos na experiência"(1976, p.4). Portanto, podemos ligar esse aspecto pessoal do tempo à Literatura, que é a expressão artística desse movimento temporal da experiência humana. E esta, apesar de estar encarcerada pelo tempo objetivo, definido pela sociedade, realiza-se em sua plenitude, com uma duração descontínua e mutável.

Se nos remetermos às lições de Santo Agostinho, veremos que o que difere o tempo dos homens do tempo de Deus é que o daqueles é limitado e instável, ao passo que o de Deus é um eterno presente, ou seja, é a própria eternidade. A personagem,

Luís Soares, quer resgatar o tempo da natureza para corrigir o tempo social. Levanta a questão da discordância entre o tempo cronológico exterior, imposto pela sociedade, e o tempo interior. Com o calor, sente-se a necessidade de descanso e a frescura da noite dá ao corpo o desejo de agir: "O calor do sol está dizendo aos homens que vão descansar e dormir, ao passo que a frescura relativa da noite é a verdadeira estação em que se deve viver"(p.44).

Porém, essa inversão da ordem temporal vigente não o liberta das mutações ocorridas nos homens e nos objetos, pois o tempo é "imutável e fixo"(RICOEUR:1997, p.80), as coisas é que se transformam nele. Para Heidegger, o tempo também é movido por nossa preocupação, pois "a necessidade de uma tal precisão na medida está inscrita na dependência em que a preocupação se encontra perante o manejável em geral"(RICOEUR:1997, p.139). A partir da focalização externa de Soares, podemos notar que ele não tem preocupações com o tempo socializado, portanto consegue tornar seus hábitos diferentes do que se espera, isto porque era rico e o dinheiro facilitava tal atitude.

A riqueza permitia a Soares não só a independência temporal, como, também, das demais convenções sociais pelas quais mantinha uma prepotente indiferença: "Não lia jornais. Achava que um jornal era a coisa mais inútil deste mundo, depois da Câmara dos Deputados, das obras dos poetas, e das missas"(p.44). Porém, nesse momento, o narrador oferece mais informações sobre a personagem, antecipando o fato de que "até então" Soares não se preocupava com religião, política e poesia; mas, levanta, com isso, a possibilidade de que no futuro de seu percurso, em relação ao

presente do enunciado, poderá vir a ser “um grande perverso; até então era apenas uma grande inutilidade”(p. 45).

Outro antagonismo, talvez o central na estrutura do conto, pois as transformações narrativas são desencadeadas a partir dele, é a riqueza e a pobreza. Como dissemos, Soares era rico e sua fortuna propiciava os “privilégios” da “atemporalidade”, da independência, e da ociosidade. Porém, a fortuna, sequiosa de cuidados, esgotou-se. Assim, o sujeito passa, a partir da perda do dinheiro, a ter necessidade de transformar a situação negativa em que se encontra.

Um fator que contribuiu para que o sujeito entrasse em disjunção com a riqueza foi a sua fixação no presente. Esse fascínio pelo "agora" o conduziu àquela auto-suficiência própria aos que ignoram a transitoriedade temporal. Soares vivia intensamente o presente, usufruía futilmente do dinheiro que possuía até perder tudo. E só pode detectar sua pobreza quando esta chegou imperiosa, pois, não preveu o que a cada dia se tornava mais concreto. Isso se estende também às outras personagens, como os amigos de Luís Soares, que preocupados com o hoje, vão para uma festa e não demonstram interesse na morte do antigo amigo, já que este não faz mais parte do momento atual deles:

— O Soares matou-se.

—Quando?

—Neste momento.

—Coitado! É sério?

—É sério. Vais sair?

—Vou ao Alcazar.

— Canta-se hoje Barbe- Bleue, não é?

—É.

—Pois eu também vou.

E entrou a cantarolar a canção Barbe- Bleue... (p.59)

Aqui, o tempo presente, manifestado em expressões como "neste momento", "hoje", ajuda a revelar a precariedade dos fios das relações sociais. Como diz Franklin Leopoldo e Silva:

No mundo da frivolidade a morte não tem lugar porque a vida não tem lugar, já que seu caráter essencialmente transitório é apagado pela obsessão do instante presente, a ilusória plenitude do eu exterior que deseja imobilizar o fluxo dissolvente do devir. (1992, p.150)

Hans Meyerhoff (1976) também trata dessa confinação do homem no presente. A partir da valorização exagerada do momento, ocorre um desligamento com o passado e com o futuro. A desconexão entre as experiências vividas e as que estão por vir acaba eliminando a humanidade, a solidariedade entre as pessoas. É o que acontece nesse conto: a amizade só existe enquanto há dinheiro para mantê-la, ou seja, as relações são sustentadas pelo "ter" em detrimento do "ser". Essa instrumentalização do "eu" é agravada com a modernidade, onde o tempo passa a ser medido como "objeto", indiferente aos valores humanos; e o homem, por sua vez, tem que se submeter à implacabilidade temporal e produzir mais, pois seu valor se reduz à sua capacidade de produção. Como diz Meyerhoff,

a perspectiva temporal na vida dos indivíduos tornou-se tão abreviada em nossa época que os condena a viver num eterno presente – não a co-

presença experiencial, qualitativa, de todos os elementos que constituem seu próprio passado recapturado pela memória, mas as unidades quantitativas do presente definido pelo consumo de bens, notícias e uso instrumental dos próprios seres humanos. (p.95)

Por ser um indivíduo de personalidade fraca, Soares não sabe como agir para modificar sua condição, e a primeira solução que encontra é o suicídio. Porém, nesse momento da análise, o nosso herói continua em junção com a vida; a morte não passa de uma idéia sinistra e efêmera, ou uma tentativa de conseguir ajuda (empréstimo) do amigo.

O sujeito procura um amigo, Pires, para pedir-lhe um conselho. Através das focalizações internas de Pires, podemos perceber o seu mau caráter; o narrador mostra-o como um rapaz “bisbilhoteiro e leviano”(p.46). Dissimulado, notando que Luís guardava um segredo que o incomodava, Pires “assumiu um ar condigno com a situação. Sentou-se comodamente em uma cadeira de braços; pôs o castão da bengala na boca e começou o ataque com estas palavras:—Estamos sós; que me queres?”(p.46). Quando soube que o amigo agora estava pobre, Pires buscou uma saída que não o comprometesse, pois “a idéia de que Soares acabasse a conferência por pedir-lhe dinheiro”(p.81) o preocupava. Por isso, ele deseja a morte de Soares a emprestar-lhe alguns contos de réis. O que pode ser confirmado quando, ao invés de ajudar o amigo, Pires diz ser inútil um conselho, já que o suicídio era uma idéia fixa em Soares. Porém, sabemos que a morte não era tão desejada pelo “pobre” rapaz: “confesso que não se deixa a vida com facilidade, e má ou boa, sempre custa



morrer”(p. 47). Mas, o amigo, para livrar-se do provável empréstimo, tornou “fixa” uma idéia “passageira”:

Pires interrompeu-se; uma idéia súbita atravessava-lhe o espírito: a idéia de que Soares acabasse a conferência por pedir-lhe dinheiro. Pires tinha um preceito na sua vida; era não emprestar dinheiro aos amigos. Não se empresta sangue, dizia ele (...)

— Nesse caso que me queres tu? Perguntou Pires, a quem pareceu que era bom atacar o touro de frente.

— Um conselho.

—Inútil conselho, pois que já tens uma idéia fixa. (p.46)

Essa expressão “idéia fixa”, é recorrente em alguns textos de Machado de Assis.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, o narrador-defunto fala sobre o pensamento de morte que teve quando lhe enviaram para Lisboa, obrigando-o a deixar Marcela: “Três dias depois segui barra fora, abatido e mudo. Não chorava sequer; tinha uma idéia fixa... Malditas idéias fixas! A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela”(p.539). Como notamos, o próprio narrador ironiza a fragilidade e a vulnerabilidade dessas idéias fixas. Quando diz “a dessa ocasião”, percebemos que elas variam de acordo com a situação. Se analisarmos esse fato pelo ponto de vista temporal, podemos perguntar: como deter uma idéia fixa, se o próprio ser humano é devir, isto é, um contínuo fluxo temporal? Franklin Leopoldo e Silva, ao refletir sobre a teoria bergsoniana, comenta a mobilidade do ser que “apenas acidental e artificialmente pode ser visto como ponto imóvel ou posição fixa no

tempo"(1992, p.144). Dizer que a realidade é imutável, é escamotear o tempo e o homem. O que se percebe é que as idéias funcionam de acordo com a conveniência, e, no geral, as personagens não têm coragem de suicidar-se, afinal triunfam as expectativas, o interesse em continuar vivo, que é o orgulho da espécie humana que tem como característica a precariedade de estabilidade. Como diz Alfredo Bosi, a consciência moral "costuma ceder logo às pressões de utilidade e racionaliza com prestância as suas concessões. O seu traço saliente é a precariedade. Dura pouco, muda rápido..."(1999, p.47). Brás Cubas, apesar de sua "idéia fixa", não quis morrer quando foi pego de sobressalto por uma tempestade: "Eu, que meditava ir ter com a morte, não ousei fitá-la quando ela veio ter comigo"(p.58). O mesmo ocorreu com Luís Soares, que, ao ser tentado por Pires a realmente suicidar-se, disse que não era fácil deixar a vida. Em "A Parasita Azul", conto que analisaremos adiante, Camilo também manifesta o desejo de suicidar-se, mas não concretiza a vontade. Portanto, esse falso anseio pela morte retrata o desejo de sensibilizar o outro. Afinal, não é para si mesmo que essas personagens querem demonstrar sua insatisfação com a irrealização de suas vontades, mas para a sociedade, para os que têm poder de reverter a situação desfavorável. Enfim, nesse caso, prevalece-se a essência por detrás da aparência, pois no fundo o que se quer é viver, e é isso que as personagens fazem. E a tal "idéia fixa" não passa de mais um recurso a favor da dissimulação, um dos fatores preferidos na análise que o autor faz da natureza humana.

Outro fato que podemos perceber, é que as relações entre os atores deste conto estão baseadas na aparência e no interesse. O próprio Luís Soares parecia mais preocupado com o olhar do outro, do que consigo mesmo: "ostentar a minha miséria

diante das pessoas que me viram rico é uma humilhação que eu não aceito”(p.47). Antes de os amigos saberem o real motivo que levou Luís a mostrar-se deprimido, todos ficaram tristes para compactuarem com a infelicidade do rapaz ; depois que souberam da sua pobreza, deixaram-no de lado. O narrador não disfarça sua postura de antipatia por Pires, que além do que já dissemos, foi incapaz de guardar segredo sobre a desgraça do amigo:

— Olha; confiei-te isto a ti só; guarda-me segredo.

—Sou um túmulo, respondeu Pires descendo a escada.

Mas no dia seguinte já os rapazes e raparigas sabiam que Soares ia fazer-se anacoreta... por não ter dinheiro nenhum. (p.47)

A antecipação do que aconteceria “no dia seguinte”, feita no final do trecho acima, é irônica; ridiculariza a fragilidade das relações entre as pessoas, mostrando que é necessário ter dinheiro para participar e ser bem aceito em certos grupos da sociedade. Além disso, o engajamento, por antipatia, do narrador com relação a Pires, oferece ao leitor um maior conhecimento dos fatos e do personagem, o que garante uma leitura sem maiores surpresas.

Vendo que Soares não se suicidaria, Pires o manipula por "tentação", aconselhando-o a procurar um parente e tornar-se o herdeiro deste: “Vai à casa de teu tio, angaria-lhe a estima, dize que estás arrependido da vida passada, aceita um emprego, enfim vê se te constituís seu herdeiro universal”(p. 47). Segundo Diana Luz, "na manipulação, o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-lo"(1990, p.28). É o que acontece no fragmento acima.

A partir do conselho de Pires, Luís Soares aproxima-se de seu tio e procura manipulá-lo por "sedução", como se verifica nos seguintes fragmentos: "Fui pecador e arrependo-me"(p.48); "reconhecia agora que o tio sempre tivera razão"(p.48); "queria era entrar em bom viver, e começava por aceitar um emprego público que o obrigasse a trabalhar e fazer-se sério"(p.49). Essas atitudes do sujeito, demonstram que ele quer mudar de vida. Nessa forma de manipulação, o destinador exibe uma imagem positiva de si mesmo para conseguir persuadir o destinatário. Diana comenta que "a manipulação só será bem sucedida quando o sistema de valores em que ela está assentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver uma certa cumplicidade entre eles"(1990, p.33). E o que ocorre nesse caso é que com essas manifestações de arrependimento, o sujeito consegue manipular seu tio, levando-o a "querer-fazer", ou seja, estimula o perdão pelo destinatário, e prossegue na esperança de voltar a ficar em conjunção com a riqueza. Nesse momento, percebe-se outra oposição: ociosidade *versus* trabalho; o sujeito que antes nada fazia de útil, agora precisa trabalhar, não para refazer honestamente sua fortuna, mas para conquistar a confiança do parente: "daí a um mês estava empregado em uma secretaria com um bom ordenado"(p.49). É interessante observarmos na construção deste período a questão temporal. Na expressão "daí a um mês estava empregado", o sujeito da enunciação utiliza o futuro em relação ao momento do enunciado (daí a um mês), mas em seguida utiliza o verbo no pretérito (estava), mostrando que o fato faz parte do passado com relação ao tempo da história, e que ele, o narrador, tem total controle sobre a história.



Porém, a modificação do comportamento de Luís Soares é apenas aparente, pois o sujeito somente deseja um meio de voltar aos mesmos hábitos: "... o desejo de perpetuar uma vida de dissipação pode explicar a mudança e o sacrifício. Aquilo na existência de Soares não passava de um parêntesis mais ou menos extenso. Almejava por fechá-lo e continuar o período como havia começado..." (p.50)

A reestruturação temporal baseada na vontade individual do sujeito sofre alteração. Afinal, Soares "pobre" tem que adaptar-se ao tempo social, passando a viver como qualquer outro indivíduo: agir durante o dia e descansar à noite. Os trechos seguintes mostram a nova relação do sujeito com o tempo: "Foi num dia de manhã... que Soares apareceu em Catumbi à porta do tio"(p.48). "Soares não morava com o tio, mas passava lá todo o tempo que lhe sobrava do trabalho, e voltava para casa depois do chá, que era patriarcal, e bem diferente das ceatas do antigo tempo"(p.50).

A independência com referência às convenções da sociedade também é anulada, portanto o sujeito entra em disjunção com essa autonomia. Isso pode ser observado quando a antiga indiferença à política é substituída agora pelo obstinado interesse pelas leituras sobre as discussões das câmaras: "Se bem dizia o major, melhor o fazia Soares, que desde então meteu-se com os livros e lia com afinco as discussões das câmaras"(p.50). Esta transformação ocorrida no sujeito nasceu do desejo que o major nutria em ver o sobrinho ingressado na política. Soares, visando resgatar sua antiga vida (ficar em conjunção com a riqueza), novamente cede à vontade do seu, talvez, futuro "provedor".



No percurso do sujeito, como notamos, Luís Soares passa por modalizações do ser, ou seja, ele, como destinador, exerce o poder de persuasão (pela sedução) para convencer o destinatário a aceitá-lo.

A relação de Soares com o tio e o restante dos familiares é mentirosa, apesar do sujeito fazer/parecer verdadeira. É o que podemos perceber quando, através da focalização interna do sujeito, o major aceita o sobrinho:

Entras agora em casa como um filho pródigo. Terás o melhor lugar à mesa. Esta família é a mesma família. O major continuou por este tom; Soares ouviu a pé queto o discurso do tio. Dizia consigo que era a amostra da pena que ia sofrer, e um grande desconto dos seus pecados. (p.49)

Como notamos, esta focalização interna revela que Soares não estava arrependido de ter conduzido sua vida de maneira inconseqüente; ao contrário, mostramos que ele apenas queria resgatar sua fortuna da maneira mais rápida e conveniente.

Percebemos que as transformações realizadas pelo sujeito foram aparentes, pois a essência continuou a mesma. Ele apenas usou o querer/fazer para atingir seu objeto de desejo; às vezes, secretamente, voltava aos velhos hábitos:

Não afirmo que entre as duas fases da existência de Luís Soares não houvesse algum elo de união, e que o emigrante das terras de Gnido não fizesse de quando em quando excursão à pátria. Em todo o caso, essas excursões eram tão secretas que ninguém sabia delas, nem talvez os habitantes das referidas terras, com exceção dos poucos escolhidos para receberem o expatriado. (p.50)

A referência acima é semelhante à anterior no que diz respeito a mudança espacial, porém o motivo desse retorno é diferente. Na primeira, há uma relação intertextual com a bíblia – alusão ao filho pródigo. Luís Soares volta à casa do tio como um pecador arrependido dos erros; mas, como o próprio trecho revela (“Dizia consigo que era a amostra da pena que ia sofrer...”), esse retorno marca um encontro com o seu “eu” exterior (nível do parecer), ou seja, o sujeito usa a máscara do bom rapaz, redimido, pronto para ser perdoado, com o objetivo de conquistar a herança do parente. Como diz Alfredo Bosi sobre essa necessidade de dissimulação para a autoconservação no “baile” da vida: “O que se dança é a música, no fundo monótona, da autoconservação. Nesse mundo, a máscara não é exceção, não foi feita apenas para tapar a cara da personagem mais vilã. É a regra. É o selo da necessidade”(1999, p.141). Portanto, é preciso alcançar a aparência, e suprimir a essência para viver na sociedade que é fundada num mútuo engano. Já na citação seguinte, a imagem da “pátria” sugere um retorno às origens, e é o que de fato acontece. Em alguns momentos Soares regressa à sua essência (nível do ser), vivendo seu “eu” interior. Mas, esse emigrante, que vem de outras terras para sua pátria, deixa prevalecer a “aparência”, pois é agindo dissimuladamente que ele acredita poder atingir seu objetivo. Revelar sua essência seria desastroso, afinal deixaria à mostra seus antigos e vivos vícios.

Porém, o sujeito, para realizar seu desejo, depende de um outro ator além do tio; trata-se de Adelaide, prima que Soares desprezou junto com o sentimento que ela nutria por ele. Adelaide amou Soares quando este ainda era rico, mas, ele não se interessou pela prima, que tinha “apenas trinta contos; despesa de um ano”(p.47). O



desprezo do primo transformou o amor em ódio. Contudo, apesar da frieza com que Adelaide tratava Soares, a convivência na casa do tio fez renascer o amor: “Luís Soares reparava que quando os seus dedos tocavam os da prima, esta experimentava uma grande emoção: corava e empalidecia”(p.52). Amor esse, que fazendo parte de um passado em que foi retido, passa a ser revivido no presente. Como analisa Henri Bergson:

perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade, que temos todo o interesse, enfim, em erigir em simples signos do real essas intuições imediatas que coincidem, no fundo, com a própria realidade.(1999, p.69)

Ou seja, Adelaide, sentindo na atualidade a possibilidade de reviver seu amor, reativa, na memória, as lembranças referentes a esse relacionamento não realizado, mas sentido e esperado. Nesse caso, o discurso modalizante, da ordem do crer, que levanta sugestões sem contudo afirmar, pode causar um efeito de incerteza no leitor frente aos fatos.

O narrador, apesar de utilizar esse recurso, na maioria das vezes quebra a dúvida causada no enunciatário, afirmando o que era apenas uma hipótese. Foi o que aconteceu no momento em que Soares e Adelaide se encontraram na casa do tio, e este “parecia” saber o motivo do contato frio dos sobrinhos: “O major reparou na frieza; mas parece que sabia alguma coisa, porque apenas deu uma risadinha amarela, coisa que lhe era peculiar”(p.49). Logo em seguida, o narrador, através de sua focalização onisciente, afirma aquilo que era apenas uma inferência para o leitor: “Pela sua parte, o

rapaz também se achava acanhado, não porque lhe doessem as palavras que dissera um dia, mas por causa do tio, que ignorava tudo. Não ignorava; o moço é que o supunha”(p. 51).

Genette classifica como frequência repetitiva a reprodução insistente no discurso de um fato acontecido apenas uma vez no tempo da história. O narrador reproduz três vezes o encontro de Adelaide e Luís Soares na casa do tio. Essa repetição serve para deixar bem claro o motivo que levou a moça a receber tão friamente o primo. Eis como o fato é relatado, realçando-se a sua importância na história:

Na sala de jantar estavam Adelaide e a velha parenta. A Sra. Antônio de Moura Vilela recebeu Soares com grandes exclamações que envergonharam sinceramente o rapaz. Quanto a Adelaide, apenas o cumprimentou sem olhar para ele; Soares retribuiu o cumprimento.(p.49)

Agora, veremos como o fato é recontado, dirigindo-se a ênfase para o discurso:

Há de lembrar-se o leitor do frio cumprimento trocado entre Adelaide e seu primo; também se há de lembrar que Soares disse ao amigo Pires ter sido amado por sua prima. Ligam-se estas duas cousas. A frieza de Adelaide resultava de uma lembrança que era dolorosa para a moça; Adelaide amara o primo... (p.51)

Esta frequência retoma sumariamente fatos ocorridos, e definitivamente revela os motivos que levaram a moça a ter a atitude de desdém pelo primo.

Na sua terceira versão, o narrador destaca, no enunciado, o fato da diegese: "Quando Soares voltou à casa do tio, a moça achou-se em dolorosa situação; era obrigada a conviver com um homem ao qual nem podia dar apreço"(p.51). Podemos notar que à medida que o narrador reproduz o fato no discurso, vai modificando as focalizações. Isto é, no primeiro trecho ele focaliza externamente Adelaide, não revelando seus sentimentos, portanto, o leitor não sabe o motivo da indiferença da moça com relação ao primo. Já na segunda reprodução, o enunciador desvenda o mistério através da focalização interna da personagem. Esta focalização é reutilizada na última frequência, e serve para realçar a sensação de dor e frustração de Adelaide perante a situação constrangedora de ter que conviver com o primo que ela amara. Portanto, podemos perceber que o sujeito da enunciação não dificulta a refiguração ("mimese III") feita pelo leitor, afinal há um desvendamento natural dos fatos, na própria configuração da trama.

Como vimos no fragmento da segunda versão, o narrador reproduz também a conversa que Soares teve com Pires sobre Adelaide. A imagem da prima é retomada no discurso reiteradas vezes. Primeiro por Pires : "...Não tens uma prima que gosta de ti?"(p.47). Depois ressalta-se o silêncio da moça perante o retorno de Soares à casa do tio: "_ Que te parece, Adelaide? A moça não respondeu."(p.48), "(...)e o almoço correu entre as pilhérias do major, as recriminações da Sra. Antônia, as explicações do rapaz e o silêncio de Adelaide"(p. 49). Mais tarde, mostra a postura do major frente a conduta da sobrinha: "O major reparou na frieza; mas parece que sabia alguma coisa,

porque apenas deu uma risadinha amarela, cousa que lhe era peculiar"(p.49). Mas, o enigma com relação a indiferença de Adelaide logo é revelado, como vimos nos fragmentos acima. A impressão que temos é que o enunciador conduz o enunciatário pela mão, para que ele não crie expectativas enganosas com referência aos acontecimentos.

No conto ocorre outra frequência repetitiva, trata-se da reprodução do sorriso de Soares para a prima. Quando a moça era pobre, a expressão do rapaz era de zombaria: "Adelaide readquiriu o seu ar frio e indiferente. Soares compreendia o motivo, e àquela manifestação do orgulho respondia com um sorriso. Suas vezes notou Adelaide essa expressão de desdém da parte do primo... (p.53). Porém, ao tomar conhecimento da riqueza da prima, Soares transborda de alegria e mostra "um sorriso, já não zombeteiro..."(p.55). Então, percebemos através dessa frequência o explícito interesse do rapaz, que vê na prima a possibilidade de tornar a ficar rico e retomar a mesma mordomia do passado. Essa exploração das frequências que colaboram com o desvendar do caráter das personagens, vai sofrer um investimento maior por parte do autor. Isso fica evidente no último conto que analisaremos, "D. Benedita", onde a partir do intenso uso desse recurso anisocrônico, é possível percebermos a essência da protagonista. Portanto, nos interessa observar essa transformação na configuração da trama, principalmente em termos temporais.

A pobreza de Luís Soares também é reproduzida no discurso, pelo menos, nove vezes. Na história, esse fato só poderia ter sido percebido quando Soares leu a carta que comunicava sua falta de dinheiro, e quando ele foi contar a "novidade" a Pires, esperando um conselho. Essa frequência repetitiva talvez tenha sido utilizada para

mostrar o quanto a pobreza havia afetado a vida de Soares. É como se o discurso reproduzisse os ecos de um pêndulo que, apesar de invisível, estava sempre presente, lembrando o sujeito de sua atual desfortuna. Os fragmentos seguintes demonstrarão o que dissemos sobre a repetição do fato, que, às vezes, dá-se implicitamente, mas ainda assim refere-se à pobreza:

Achou-se, portanto, pobre quando menos o esperava. Um dia de manhã... os olhos de Soares viram escritas as palavras fatídicas do festim babilônico(...); Dizia a carta que o rapaz não possuía mais que seis contos de réis(...); A idéia de não ter dinheiro nunca lhe havia acudido ao espírito(...); Mas que há que possa distrair um rapaz nas condições de Soares?(...); Soares confiou-lhe tudo; leu-lhe a carta do banqueiro; mostrou-lhe em toda a nudez a sua miséria(...); a pobreza já é meio suicídio(...); Viver pobre depois de ter sido rico... é impossível(...); Por outro lado, ostentar a minha miséria diante das pessoas que me viram rico é uma humilhação que eu não aceito(...); Mas no dia seguinte já os rapazes e raparigas sabiam que Soares ia fazer-se anacoreta... por não ter dinheiro nenhum (p.45- 47).

Mesmo percebendo a fragilidade e o amor de Adelaide, Soares não se comoveu e sentiu-se irritado: "Convenceu-se de que a prima o amava outra vez. A descoberta não o alegrou; pelo contrário, foi-lhe motivo de grande irritação"(p.52). Soares acreditava que o tio não sabia de nada e que tal conhecimento poderia deixá-lo em situação constrangedora. O rapaz não queria comprometer seu futuro, portanto fingia não ter nenhuma ligação com seu passado fútil. O seu presente era vivido em função do futuro, pois criava expectativas sobre o porvir, e tinha muito medo de estragar, no presente, seus projetos: "Receava que o tio, descobrindo o sentimento da sobrinha

propusesse o casamento ao rapaz; e recusá-lo não seria comprometer no futuro a esperada herança?"(p.52).

A personagem Adelaide readquire a frieza e a indiferença para com o primo, que continuava desinteressado e alheio aos sentimentos dela. Soares parecia outro, mas, na verdade, era o mesmo rapaz insensível do passado: "Que mais precisava para reconhecer que o rapaz sentia por ela a mesma indiferença de outro tempo!"(p.53). Nesse contexto lembramos da fenomenologia husserliana do tempo que trata desse aspecto, uma espécie de continuidade daquilo que foi no que é, e nomeia essa questão de duração contínua:

Todo ser temporal "aparece" num certo modo de transcurso continuamente cambiante e o "objeto em seu modo de transcorrência" é sem cessar de novo um outro nessa mudança, ao passo que dizemos, porém, que o objeto e cada ponto de seu tempo e esse tempo mesmo são uma única e mesma coisa. (RICOEUR:1985, p.49)

Isto quer dizer que, mesmo que sejamos outro, há sempre algo que persiste enquanto mudamos. É o que acontece com Soares e o mesmo fenômeno é explorado, depois, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na famosa citação de um poeta, quando o sujeito da enunciação diz: "um poeta dizia que o menino é pai do homem"(p.37). Apesar de parecer um pouco determinista, é algo que condiz, afinal não há como romper totalmente com o passado, pois o presente e o futuro existem como consequência da sucessão dos "agoras".

Novamente o narrador utiliza o discurso modalizante da ordem do crer, quando focaliza externamente o falecido pai de Adelaide, deixando a possibilidade desta

personagem não ter gastado toda sua fortuna em viagens: “Como o pai de Adelaide fizera muitas viagens, parece que gastou nelas a maior parte de sua fortuna”(p.51). Tal fresta do discurso propicia a revelação de que Adelaide receberia uma herança deixada pelo pai, com a condição de casar-se com Luís Soares. Esta novidade muda o comportamento do rapaz, que sente propício casar-se com a prima rica, pois, assim, entraria logo em conjunção com a riqueza, sem ter que conviver com as abstenções da espera pela morte do tio. Se “então”, no passado com relação ao presente do enunciado, Soares era indiferente ao amor de Adelaide, agora:

Já o rapaz procurava os olhos da prima, já os encontrava, já lhes pedia aquilo que recusara até então, o amor da moça. Quando, à mesa, as suas mãos se encontravam, Soares tinha o cuidado de demorar o contacto, e se a moça retirava a sua mão, o rapaz nem por isso desanimava. Quando se encontrava a sós com ela, não fugia como outrora, antes lhe dirigia alguma palavra, a que Adelaide respondia com fria polidez. (p.56)

Portanto, o tempo é o elemento determinante para flagrar o interesse da personagem: no passado, Soares não amava Adelaide; no presente do enunciado, finge simpatia por ela, mas está interessado no seu dinheiro; pois na realidade, continua não amando a moça.

Em outro momento, o narrador diz que fazia dez anos que o pai de Adelaide morrera: “Adelaide era filha de um irmão do major, homem muito rico e igualmente excêntrico, que morrera haviam dez anos...”(p.51). Três páginas depois, Anselmo, o amigo do falecido, afirma que “— Fazem hoje dez anos que faleceu o pai desta menina...”(p.54). Esta atualização do acontecimento remete ao “agora” da enunciação,

que se contrapõe ao fato já ocorrido na história. Ou seja, o aniversário da morte do pai de Adelaide, que é passado em determinada parte do enunciado, é tornado presente posteriormente, no momento da enunciação. Isso confirma a possibilidade que a ficção tem de alterar o curso temporal e linear da história: o que era fato “passado” é rememorado no discurso (passado do passado) e presentificado no enunciado.

As focalizações internas de Luís Soares comprovam o quanto a sua personalidade é frágil. Na mesma página citada, o narrador mostra que o sujeito não queria casar-se com Adelaide, pois, se o fizesse, ficaria preso ao matrimônio, sem poder gozar livremente a possível herança do tio:

Receava que o tio, descobrindo o sentimento da sobrinha, propusesse o casamento ao rapaz; e recusá-lo não seria comprometer no futuro a esperada herança? A herança sem o casamento era o ideal do moço. "Dar-me asas, pensava ele, atando-me os pés, é o mesmo que condenar-me à prisão. É o destino do papagaio doméstico; não aspiro a tê-lo". (p.52)

Continuando o enunciado, vemos que Soares muda de opinião quando vê aumentado o dote da moça. O sujeito parece esquecer-se da previsão que havia feito com relação a um futuro “cárcere” matrimonial, e resolve casar-se com Adelaide:

“Como o leitor terá adivinhado, a resolução do casamento estava assentada no espírito de Soares.” (p.56) “... Hesitara em casar com Adelaide quando o tio lhe falou nisso, quando era certo que viria a obter mais tarde a fortuna do major. Dizia então que não tinha

vocação de papagaio. A situação agora era a mesma; aceitava uma fortuna mediante uma prisão.” (p.56)

No fragmento acima, o sujeito da enunciação reproduz a situação em que Soares refletia sobre o desejo de ficar rico, mas sem casar-se. No tempo da história o fato ocorreu da seguinte forma: "Dar-me asas, pensava ele, atando-me os pés, é o mesmo que condenar-me à prisão. É o destino do papagaio doméstico; não aspiro a tê-lo"(p.52). A partir da frequência repetitiva, o narrador ironiza a postura paradoxal de Luís Soares, que acreditava numa alteração, para melhor, de uma circunstância que, na essência, continuava a mesma. Ou seja, antes casava-se e teria a fortuna do major; agora casaria e teria a fortuna de Adelaide. Portanto, apesar dos acontecimentos estarem separados temporalmente (então/agora), a situação não mudou muito, pois de todo jeito o sujeito estaria "preso" ao compromisso matrimonial. Mas, mesmo ridicularizando o comportamento ingênuo e contraditório de Soares, o enunciador justifica a atitude do sujeito: "É verdade que se esta resolução era contrária à primeira, podia ter por causa o cansaço que lhe ia produzindo a vida que levava. Além de que, desta vez, a riqueza não se fazia esperar; era entregue logo depois do consórcio"(p.56). Com isso, o leitor tem novamente sua leitura facilitada, pois, nem precisa inferir interpretações para compreender a postura de Soares.

Desde a notícia sobre a herança de Adelaide, o narrador utiliza focalizações externas da moça, que servem para estabelecer uma certa suspeita com referência à probabilidade dela aceitar o primo. Porém, tal suspeita não é tão evidente, pois o narrador, apesar do tipo de focalização e do discurso modalizante da ordem do crer, parece insistir em deixar tudo claro para o leitor, que percebe o quanto Adelaide estava

distante das intenções amorosas do rapaz. Até porque, as focalizações externas são bastante reveladoras: "a moça sorriu com tamanho desdém às zumbaias de um cortesão"(p.55); "a moça olhou séria para ele, pegou no lenço que pusera sobre o piano e saiu sem dizer palavra"(p.57). Isto é, estas e outras focalizações esclarecem, mesmo externamente, o sentimento de Adelaide para com o primo.

Portanto podemos notar que a súbita mudança de Soares não convenceu Adelaide. O sujeito não teve competência para manipular a prima, que o viu além da aparência, enxergando "o diabo atrás do monge". Ela interfere no querer/manipular de Luís Soares, operando a transformação na relação dele com o tio. Há uma mudança de estado quando o sujeito, que estava perto de entrar em conjunção com a riqueza, tem confirmado sua junção com a pobreza. Isto ocorre quando, no enunciado do fazer, Adelaide revela o verdadeiro caráter e as reais intenções de Luís Soares.

Excluído da família e impossibilitado por não saber reconquistar seu dinheiro, Soares suicida-se, entrando em disjunção com a vida. Portanto, o sujeito não se realiza, pois não adquiriu, com a *performance*, o valor "riqueza", isto porque, como foi dito, não teve competência suficiente para manipular as personagens. Como consequência, a sanção foi negativa para o sujeito.

O suicídio foi resultado do próprio caráter "indeciso e vário"(p.56) de Luís Soares, que viu desmoronar sua expectativa com relação ao futuro; tudo o que projetou caiu por terra. O sujeito não tinha meios de enfrentar a realidade de sua vida, portanto, não podia suportar o tempo incerto que tinha pela frente até sua morte natural. Com isso, notamos que "não é o tempo que é mortal, mas sim a eternidade é que faz morrer"(RICOEUR:1985, p.230).



A relação entre enunciador e enunciatário, apesar de fingir-se objetiva, com um discurso em terceira pessoa, é muito reveladora. O narrador heterodiegético utiliza seu saber sobre as personagens, desnudando-as perante o leitor. Essa relação transparente do enunciador para com o enunciatário pode ser notada através, principalmente, das focalizações internas dos atores, que são previsíveis. O caráter fraco de Luís Soares é revelado em trechos como: “Soares ouviu a pé queto o discurso do tio. Dizia consigo que era a amostra da pena que ia sofrer...”(p.49); “... Soares mentia. Tinha uma dívida de alfaiate, relativamente pequena...”(p.49). Além da fragilidade de personalidade presente em todos os fragmentos, nota-se a dissimulação e a preocupação em manter a aparência acima de tudo:

... Aquilo na existência de Soares não passava de um parêntesis mais ou menos extenso. Almejava por fechá-lo e continuar o período como havia começado, isto é, vivendo com Aspásia e pagodeando com Alcibiades. (p.50); (...) Exteriormente via-se em Luís Soares um monge; raspando-se um pouco achava-se o diabo.(p.50)

Apesar de Soares tentar sustentar a máscara, o que prevalece é a precariedade de sua índole, que resulta no seu fim trágico: “Os leitores terão visto que, apesar de certa argúcia da parte de Soares, não tinha ele a perfeita compreensão das cousas, e por outro lado o seu caráter era indeciso e vário”(p.56).

O bom coração do major Luís da Cunha Vilela, que o torna, também, facilmente manipulável, é percebido em fragmentos do tipo:

O major conservava sempre a mesma alegria, ainda nas ocasiões em que o reumatismo o prostrava (...) o major procurava adivinhar o fundo do pensamento de Soares. Seria ele sincero? O velho concluiu que o sobrinho falava com a alma na mãos. A sua ilusão chegou ao ponto de ver-lhe uma lágrima nos olhos, lágrima que não apareceu, nem mesmo fingida (p.48-49).

Neste trecho percebemos que a utilização do discurso indireto-livre aproxima o leitor dos fatos, além disso o discurso modalizante da ordem do saber também permite tal aproximação. Quando o narrador descreve o major, trata da relação entre aparência e essência. Era "Constitucional por necessidade", mas na essência "era no fundo de alma absolutista"(p.48). A teoria da diferença entre as almas, que é abordada, ou melhor, aprofundada em "O Espelho", tem seu germe em contos como este que faz parte da fase inicial do escritor.

A personalidade forte e o poder de observação de Adelaide também não constituem um mistério para o enunciatário:

A frieza de Adelaide resultava de uma lembrança que era dolorosa para a moça; Adelaide amara o primo, (...) com todo o vigor e calor de sua alma; mas já então o rapaz iniciava os seus passos em outras regiões e ficou indiferente aos afetos da moça(...). Apesar dos esforços da moça o amor veio pouco a pouco invadindo o lugar do ódio (...) Travava-se uma luta entre o orgulho e o amor. A moça sofreu consigo; não articulou uma palavra (...); Aqui falou o orgulho de mulher, que preferia o sofrimento à humilhação(...); Duas vezes notou Adelaide essa expressão de desdém, da parte do primo.(p.51-53)

Adelaide tem um caráter mais elaborado do que Soares. A personagem masculina deixa de ser ele mesmo para conseguir ficar rico. Já a moça prefere continuar sua vida humilde a casar-se com um homem que não a ama. Apesar da atitude de Adelaide parecer romântica, revela seu orgulho e sua firmeza ao dispensar o casamento arranjado. O procedimento de abrir mão da herança demonstra isso e, ao mesmo tempo, contradiz a postura de Soares, portanto, o caráter da personagem feminina é baseado na moral e na ética.

Mesmo quando o tempo do discurso é anulado, enquanto o da história prossegue, vemos que o sujeito da enunciação logo dá voz ao discurso preenchendo o silêncio do mesmo, ocorrido anteriormente: “Ora, o diabo viu de longe uma conquista...”(p.50). O próprio uso das reticências nos leva a pensar qual conquista seria essa que o discurso silenciou. Porém, como dissemos, essa elipse não é tão latente, pois um enunciatário mais atento poderá inferir significados imediatos para tal conquista; afinal, o enunciador, em seguida, trata de focalizar Adelaide. O que pode nos levar a crer que a conquista teria alguma ligação com a moça: “A prima Adelaide tinha vinte e quatro anos, e a sua beleza, no pleno desenvolvimento da sua mocidade, tinha em si o condão de fazer morrer de amores...”(p.51).

Levantamos apenas algumas focalizações de parte dos personagens para precisarmos a posição do enunciador no discurso. Como pudemos notar, Soares, Adelaide, o major e os outros atores, apesar de não citados individualmente, são previsíveis porque o enunciador deixa explícito (não só a partir das focalizações internas, pois as externas também revelam muito) para o enunciatário o tipo das personagens que encarnam. O pouco uso das anisocronias também é um fator que



contribui para a proximidade do leitor com relação aos acontecimentos. Nessa narrativa prevalecem as cenas, e como foi dito no capítulo teórico, recursos como o sumário ou a elipse aumentam a distância entre o narrador e a história. Não estamos afirmando que não houve eventos sumarizados ou silenciados, mas até a utilização desses recursos teve um objetivo mais de regular a velocidade para aproveitar tempo e espaço, do que uma finalidade retórica. Um exemplo disso é a elipse ocorrida quando se tem notícia da chegada de Anselmo da Bahia. Ou seja, o comunicado é recebido pela manhã e só após uma analepse sumarizada, que explica a origem do recém-chegado, é que o discurso retoma o tempo da história no período da tarde. Portanto, houve um silenciamento na narrativa, com referência aos acontecimentos ocorridos durante esse tempo da história. Porém, essa elipse somente tem o papel de anular fatos que não interessam à trama, ou seja, esse recurso temporal não problematiza ou dificulta a leitura.

Entre a conversa de Soares com Pires e a ida do protagonista à casa do tio para fazer-se anacoreta, também ocorre uma elipse que é preenchida com a descrição do major. Porém, essa anisocronia não causa um efeito de sentido, afinal, o que aconteceu com o herói nesse tempo anulado da diegese, não é importante para a configuração e nem para a refiguração da intriga. Após o reencontro de Luís Soares e seu tio, o enunciador novamente invalida os fatos ocorridos na história: "Soares mentia. Tinha uma dívida de alfaiate(...).No dia seguinte o major escreveu a carta prometida..."(p.49). Nesse momento do enunciado, o último diálogo entre os parentes ocorre logo depois do almoço, e o narrador só retoma os fatos do dia posterior. Mais uma vez fica claro o papel desse tipo de elipse: economizar tempo e espaço.



No texto, o sujeito da enunciação também faz uso de sumários. Quando Soares fala ao tio de seu arrependimento, o tempo do discurso é mais veloz que os eventos da diegese: "Soares protestou que era sincero. Disse que fora dissipado e doudo, mas que aos trinta anos era justo ter juízo. Reconhecia agora que o tio sempre tivera razão..."(p.48). No fragmento, notamos que o enunciador resume, na narrativa, o longo discurso utilizado por Soares para manipular o major. E a utilização desse recurso temporal novamente tem a função de agilizar o enunciado.

O primeiro almoço ocorrido após a volta do sobrinho "pródigo", também é sumarizado: "Sentaram-se à mesa, e o almoço correu entre as pilhérias do major, as recriminações da Sra. Antônio, as explicações do rapaz e o silêncio de Adelaide"(p.49). Esse aceleração do discurso afasta o leitor dos fatos e das personagens, porém, o efeito retórico desse recurso logo é cancelado, pois o silêncio da moça que poderia ser algo intrigante para o enunciatário, é justificado na narrativa pouco depois. Outro sumário ocorre no final do terceiro capítulo: "Passaram-se alguns dias sem mais incidente; o rapaz estava no gozo da dilatação que lhe dera o tio. Adelaide readquiriu o seu ar frio e indiferente..."(p.53). O que podemos perceber dessas manifestações anisocrônicas é que tanto a supressão, como o anulamento dos fatos da diegese, cumprem a finalidade de simplificar o discurso e não a de problematizar a intriga. Então, podemos concluir que as anisocronias utilizadas nesse conto não favorecem a produção dos efeitos de sentido, apenas facilitam a organização da fábula, pois, em termos de trama ainda não há um grande investimento retórico.

Além dessas questões temporais, a perspectiva, a voz e o discurso modalizante da ordem do saber, contribuem para a construção de um enunciado bastante revelador,

que não oferece uma refiguração complicada por parte do leitor. Paul Ricoeur(1985,p.281) relembra Wayne Booth para falar sobre o “narrador digno de confiança”, que é aquele que interfere no discurso, conduzindo o leitor, que pode confiar plenamente no enunciador, sem a expectativa de maiores surpresas. Esse é o narrador do conto "Luís Soares", “que garante a seu leitor que não realiza a viagem da leitura com vãs esperanças e falsos temores acerca não só dos fatos relatados como também das avaliações explícitas ou implícitas dos personagens”(RICOEUR:1985, p.281). Mas, apesar do narrador ser tão transparente com seu leitor, mantém para com este um tom irônico, que será acentuado nas obras posteriores de Machado. Percebemos que o sujeito da enunciação zomba do enunciatário como se este fosse um completo ingênuo: “Como o leitor terá adivinhado, a resolução do casamento estava assentada no espírito de Soares...”(p.56). O verbo “adivinhado” está sendo usado de forma irônica, pois não é preciso adivinhar algo que já está tão evidente no enunciado. A impressão que se dá é que o narrador tem consciência do excesso de informações que passa para o leitor; e ainda, que este excesso é um meio dele demonstrar seu domínio sobre o enunciado e, principalmente, sobre o enunciatário.

Quanto à modalização do discurso, prevalece o autoritário, da ordem do saber. O uso da relativização da onisciência é pequeno, portanto, o enunciador demonstra um empenho maior em relação ao conteúdo do enunciado, utilizando mais afirmações do que suposições. Estas, quando ocorrem, são logo substituídas por confirmações. Tal postura “facilita” o desvendar enunciativo pelo leitor. Eis alguns fragmentos que revelam nossa observação:



O major conservava sempre a mesma alegria, ainda nas ocasiões em que o reumatismo o prostrava. Os reumáticos dificilmente acreditarão nisto; mas eu posso afirmar que era verdade. (p.48) ... Pela sua parte, o rapaz também se achava acanhado, não porque lhe doessem as palavras que dissera um dia, mas por causa do tio, que ignorava tudo. Não ignorava; o moço é que o supunha. (p.51)

Talvez possamos dizer que esse discurso é “aparentemente objetivo”, porque o distanciamento pretendido numa debreagem enunciativa foi, nesse caso, ofuscado. Afinal, o enunciador, através das focalizações internas e zero (o enunciador revela fatos que nem mesmo a personagem tem conhecimento) de Luís Soares, aproxima-se muito do sujeito, demonstrando um maior engajamento. Podemos perceber que o narrador não tem uma postura depreciativa para com Luís Soares; apenas o vê como um “pobre rapaz”(p.58), fruto de uma existência fútil, construída por uma sociedade frívola.

Esse, digamos, exagero nas revelações do enunciador faz parte do período inicial do processo criador de Machado de Assis. A partir de *Papéis Avulsos* é possível percebermos o surgimento de personagens mais intrigantes, misteriosas e enigmáticas. Aí o leitor participa mais ativamente desse processo de ambigüidade. O explícito é substituído pelo implícito, como é o caso do conto “A Causa Secreta”, onde só conhecemos o misterioso doutor Fortunato pelo olhar de Garcia, que vai construindo a imagem de Fortunato através das atitudes deste. Portanto, são os fatos que revelam paulatinamente o caráter da personagem, tanto para Garcia que o analisa, quanto para o leitor. Outro exemplo dessa construção mais elaborada das personagens ocorre em “A Cartomante”. Nesse conto as poucas informações e a focalização externa sobre

Vilela aumentam a tensão da história. Não se sabe até que ponto Vilela tem conhecimento da traição. Esse saber ou não é fundamental para Camilo e Rita, e, conseqüentemente, para o enunciatário que acompanha “suspenso” o desvendar da trama.

Como pudemos notar, no conto “Luís Soares”, o sujeito da enunciação ainda utiliza pouco os recursos temporais que tem a sua disposição. Os sumários, as elipses, e outros recursos temporais fazem parte de uma parcela mínima deste enunciado. A ordem da narrativa é quase linear, salvo algumas analepses completivas. Mas, já é possível notar traços do que será o escritor em sua maturidade artística: a personagem feminina, apesar da aparente fragilidade emocional, revela-se forte e decidida, como ficará comprovado no restante da obra do autor. Mesmo que esteja um pouco distante das personalidades fortes de Genoveva (“Noite de Almirante”), Capitu (*Dom Casmurro*), ou D. Conceição (“Missa do Galo”), percebemos que Adelaide foge do padrão mulher-objeto, tão esperado na época. Outro traço que também marcará as narrativas do autor é o pessimismo perante o homem e sua relação com o outro, como se verá em inúmeras situações estruturadas sobre a oposição essência *versus* aparência. Esse pessimismo já é apresentado no final do conto em estudo, onde uma diversão noturna tem mais valor do que a vida.

Antecipando o irônico e melancólico final, em que Pires comunica à Vitória a morte de Soares, e ambos, depois de um lamento momentâneo, retomam a vida mundana de sempre (“—Canta-se *Barbe-Bleue*, não é?”), Machado utiliza-se desse casal para esboçar uma imagem do que seria a sua persistente análise das fragilidades das relações sociais, sempre regidas pelas mediações das conveniências. Nesse

primeiro momento, quando Soares resolve segredar a Pires o seu infortúnio com a intenção de pedir-lhe um empréstimo, Machado, utilizando-se da ironia latente nos próprios nomes das personagens (Pires e Vitória), cunha uma metáfora (pires e xícara) que simboliza bem os mecanismos de acomodação e falsidade dessas relações sociais:

Quando acordou mandou dizer a Pires que viesse falar-lhe imediatamente. Daí a uma hora parava um carro à porta: era o Pires que chegava, mas acompanhado de uma rapariga morena que respondia ao nome de Vitória. Entraram os dois pela sala de Soares com a franqueza e o estrépito naturais entre pessoas de família.

— Não está doente? perguntou Vitória ao dono da casa.

— Não, respondeu este; mas por que veio você?

— É boa! disse José Pires; veio porque é a minha xícara inseparável...

Querias falar-me em particular? (p.46)

Esse procedimento metafórico será desdobrado em um recurso alegórico no conto "A Parasita Azul", a ser analisado no próximo capítulo. Por enquanto, podemos concluir que este e os anteriores são apenas alguns aspectos que estão presentes nessa fase inicial e que serão muito mais explorados na futura obra machadiana.

As restrições, os vácuos, o silêncio, que permeiam as palavras, são importantes para problematizar o discurso. O dizer necessita da ausência, pois é "a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade"(ORLANDI:1997,p.49). E isto, como dissemos, tornar-se-á concreto na obra de Machado através da maturação de sua escrita. Afinal, como dirá o próprio autor, por meio de sua ficção: "O tempo é um tecido invisível em que se pode

bordar tudo (...) Também se pode bordar nada. Nada em cima de invisível é a mais sutil obra deste mundo, e acaso de outro”(Esaú e Jacó, p.945).

Podemos observar também, no primeiro livro, algumas semelhanças entre os contos “O Segredo de Augusta” e “Luís Soares”. O tempo como temática é mais uma vez utilizado, afinal a trama gira em torno da protagonista D. Augusta, que tem no tempo sua angústia existencial. O segredo dela, revelado no final do conto, é justamente o medo do envelhecimento, que é projetado no crescimento da filha. Através de Adelaide, Augusta sente a efemeridade das coisas frente as mudanças temporais, pois há um trabalho interno da duração, que torna tudo passageiro; só o que dura é o próprio tempo. Partindo do caráter dessa personagem, podemos retomar Santo Agostinho que reflete sobre a tristeza humana perante a dissolução temporal:

À temporalidade como “dissolução” ligam-se as imagens do arruinar, do desaparecer, do enterramento progressivo, do fim não satisfeito, da dispersão, da alteração, da indigência copiosa; da temporalidade como “agonia” emergem as imagens da caminhada em direção à morte, da doença e da fragilidade, da guerra intestina, de cativo nas lágrimas, de envelhecimento, de esterelidade; a temporalidade como “banimento” agrupa as imagens da tribulação, do exílio, da vulnerabilidade, da errância, da nostalgia, do desejo vão.(RICOEUR:1994, p.51)

No contexto do conto, a vaidade de Augusta era tão grande que superava até as ausências e traições do marido. O importante para ela era ter disponível os meios para estar sempre bela e conservar sua mocidade:

Só uma pessoa tinha o direito de exigir de Vasconcelos mais alguma assiduidade em casa: era Augusta; mas ela nada lhe dizia. Nem por isso se davam mal, porque o marido em compensação da tolerância de sua esposa não lhe negava nada, e todos os caprichos dela eram de pronto satisfeitos. (p.82)

O fato de Adelaide se casar e poder ter filhos aumenta a aflição de Augusta, que não estava nem um pouco preocupada com a felicidade da filha, mas consigo mesma.

Outro fato que é retomado em “O Segredo de Augusta” é a questão do valor que se dá ao dinheiro; um desdobramento deste é o casamento como um tipo de “tábua de salvação” para solucionar os problemas financeiros. Assim como Luís Soares, Gomes, que vivia de forma fútil, gastando toda a sua fortuna, ficou pobre e viu no casamento com Adelaide, filha do amigo rico, o meio de entrar em conjunção com a riqueza.

Também como Luís Soares, Gomes sumiu do círculo social assim que se viu pobre, mas, depois de aproximadamente um mês ausente, voltou e foi “recebido como um filho pródigo”(p.84). Novamente, Machado exercita (implicitamente) a relação entre aparência e essência. No texto bíblico, o filho desafortunado volta à sua família num encontro com a sua essência: “Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha-se perdido e foi achado”(LUCAS: 15,24). Porém, nos dois textos, como já observamos em “Luís Soares” e, agora, podemos perceber nesse conto, há um investimento na aparência, e os traços genuínos são camuflados sob máscaras. As personagens jogam, dissimuladamente, para conseguirem voltar à vida dissipada e medíocre do passado. Essa inversão irônica de valores poderá ser notada em várias obras de Machado de Assis. A respeito disso, Alfredo Bosi, em *O Enigma do Olhar*, assim se exprime:

À medida que cresce em Machado a suspeita de que o engano é necessidade, de que a aparência funciona universalmente como essência, não só na vida pública mas no segredo da alma, a sua narração se vê impelida a assumir uma perspectiva mais distanciada e, ao mesmo tempo, mais problemática, mais amante do contraste. (1999, p. 84)

Aparentemente, Gomes amava Adelaide e com ela queria casar-se; também exteriormente (não para o leitor, mas para os outros personagens) Vasconcelos parecia estar preocupado com o futuro da filha. Mas, está claro no enunciado que ambos estavam preocupados com seus problemas pessoais, e viam no casamento a solução de seus infortúnios. Sabendo que os pais de Adelaide estavam pobres, o “amor” que Gomes sentia acabou e a vontade da moça, que estava sendo forçada a se casar sem amor, foi “subitamente” respeitada, afinal “duro com duro não faz bom muro”(p.98), argumentam os pais. No dia seguinte, Gomes recebeu uma carta de Vasconcelos concebida nestes termos:

Meu Gomes.

Ocorre uma circunstância inesperada; é que Adelaide não quer casar. Gastei a minha lógica, mas não alcancei convencê-la.

Teu Vasconcelos. (p.99)

Na continuidade da narrativa vemos como os interesses dos dois lados são satisfeitos: "Gomes dobrou a carta e acendeu com ela um charuto, e começou a fumar fazendo esta reflexão profunda: 'Onde acharei eu uma herdeira que me queira por marido?'"(p.99).

Outra coincidência, talvez, é a repetição do nome das personagens femininas que estavam expostas ao casamento por interesse: Adelaide. Apesar do mesmo nome, elas são diferentes: a Adelaide de "Luís Soares" é uma mulher que amou, mas possuiu razão suficiente para perceber o interesse e o desamor de Soares; já a Adelaide de "O Segredo de Augusta" é uma menina ingênua e totalmente submissa, que vive à mercê da vaidade da mãe e da frivolidade do pai. O nome Adelaide também é reutilizado no conto "Linha Reta e Linha Curva"; mas, desta vez, a personagem tem mais sorte, vive um bom momento do casamento: a "lua de mel". Não é dito pelo discurso se a união dela com Azevedo foi por interesse ou não; a única coisa que fica clara é que o amor entre os dois é recíproco.

No conto "Confissões de uma Viúva Moça", o tempo foi o remédio que acalmou o coração da viúva, para que pudesse (hoje, no tempo da enunciação) narrar à amiga, sua triste história. Além do sujeito da enunciação criticar o casamento por conveniência, ele, mais uma vez, mostra como o ser humano manipula os outros através da aparência: "Meu casamento foi resultado de um cálculo e de uma conveniência"(p.107). Emílio parecia apaixonado pela narradora, fazendo de tudo para conquistá-la. Porém, quando percebeu que ela havia se apaixonado, deixou-a e foi embora. A própria vítima conclui que "Emílio era um sedutor vulgar e só se diferenciava dos outros em ter um pouco mais de habilidade que eles"(p.117). Mas, apesar da decepção, a viúva sentia-se bem, como se vê na seguinte frase: "o tempo é um grande médico: estou curada"(p.117). É irônico este pensamento numa época em que o médico, no sentido concreto da palavra, era o herói que sempre resolvia os problemas, principalmente os "achques" das personagens femininas do século XIX. A

solução aqui é efetuada pela própria pessoa, através de sua constante evolução ocorrida no tempo, que traz consigo a modificação interior e o amadurecimento do homem.

O único conto que tem um título mais abstrato, sem fazer referências explícitas às personagens, é “Linha Reta e Linha Curva”. Neste conto, como já dissemos no início do capítulo, o tempo interior é comentado pela personagem Tito, que fala sobre a sensação individual que se manifesta no tempo. Além disso, o mesmo ator reflete sobre a dissipação do ser humano, comparando este com um charuto: “Convertendo-se pouco a pouco em cinzas, vai lembrando ao homem o fim real e infalível de todas as cousas: é o aviso filosófico, é a sentença fúnebre que nos acompanha em toda a parte”(p.126). Aqui, a partir do ponto de vista da personagem, podemos reaver a questão da angústia do homem diante da degeneração produzida no tempo.

Tito parece ser a única personagem autêntica desse primeiro livro de contos: dizia não saber andar na linha reta, convencional, a que todos percorrem. Porém, no final do conto, vemos que tudo não passou, novamente, de um jogo, onde a dissimulação era a “carta” que ele disfarçava sob a “manga”, para conquistar, pelo desdém, Emília. O texto de “Linha Reta e Linha Curva” mostra as opções que todos têm para construir sua existência. Podem seguir pelo trajeto mais rápido e comum; ou serem genuínos e escolherem o outro, tortuoso, mas, talvez, o que mais se aproxima da essência. No final vemos que Tito utilizou aparentemente o caminho curvo para alcançar o reto, não diferenciando-se das demais personagens.

Em “Frei Simão”, o corpo exterioriza temporalmente a dor de um frade que foi vítima dos pais, que desejavam casar o filho com uma herdeira rica e não com a pobre



Helena, moça que Simão amava: “Tinha quando morreu cinquenta anos em aparência, mas na realidade trinta e oito”(p.152).

O que pode ser percebido é que, no geral, a temática dos textos de *Contos Fluminenses* é a mesma: o sujeito da enunciação critica a sociedade e suas mazelas, retirando dela “tipos” que a representam.

Machado de Assis já demonstra sua descrença com referência ao ser humano, que, mesmo com o passar do tempo, não encontra sua essência. Ao contrário, vive exercitando a dissimulação como um jogo de sobrevivência, no qual a aparência é a senhora absoluta. Talvez isso tenha sido melhor traduzido no final das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde o narrador sente positivo não ter contribuído para a propagação de uma espécie tão sem compaixão: “— Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”(p. 136).

Referente à utilização do tempo na construção do discurso, no conto "Luís Soares", podemos notar que os recursos temporais não são explorados com a complexidade dos textos que serão analisados a seguir. Por exemplo, com relação ao uso das anacronias percebemos que o sujeito da enunciação praticamente não as utiliza. Dessa forma, o que prevalece em "Luís Soares" é a ordem linear dos fatos. Para ficar mais clara a nossa observação, formularemos um esquema onde estaremos utilizando as letras do alfabeto (para representar os eventos do discurso) e números arábicos para mostrarmos como seria a ordem dos fatos na diegese.

O discurso inicia mostrando Soares ainda rico, com sua maneira independente de conduzir a vida (A); o sujeito perde sua fortuna (B); Pires aconselha Soares a procurar o major Luís da Cunha Vilela com vistas à herança deste (C); o rapaz vai até

o tio e é perdoado pelo parente (D); o enunciador antecipa que depois de um mês Soares vai estar empregado (E); Soares começa a trabalhar (F); o narrador revela que Adelaide havia amado o primo em outra época (G); conta que o pai da moça morrera há dez anos (H); Adelaide readquire o amor pelo primo (I); o major propõe o casamento entre Soares e Adelaide (J); o enunciador revela que o rapaz não desejava o casamento (K); narra os desdêns de Soares com relação a Adelaide (L); explica quem é Anselmo (M); conta como nasceu e desenvolveu a amizade entre Anselmo e o major (N); Anselmo chega à casa do major Luís (O); o visitante revela a vontade do pai de Adelaide em vê-la rica e casada com Soares (P); o rapaz adquire o desejo de casar-se com a prima, agora rica (Q); Soares tenta conquistar a confiança e o amor de Adelaide (R); a moça despreza Soares e diz ao major que não vai casar-se com o primo (S); Adelaide conta a Anselmo essa decisão (T); Anselmo decide dar a herança para Adelaide e convida a família do amigo falecido para uma viagem à Europa (U); viajam para a Europa deixando Soares sozinho (V); Soares suicida-se (W); Pires toma conhecimento da morte do "amigo" e sai para uma festa (X).

Se compararmos esta distribuição dos fatos na narrativa com a lineariedade dos acontecimentos na diegese, teremos: A 5; B 6; C 7; D 8; E 10; F 9; G 4; H 3; I 11; J 12; K 13; L 14; M 1; N 2; O 15; P 16; Q 17; R 18; S 19; T 20; U 21; V 22; W 23; X 24. Como podemos notar, há poucas anacronias e o que prevalece é a ordem cronológica dos fatos. A partir desse esquema fica evidente o pouco uso das divergências entre o tempo da história e o tempo do enunciado. Ocorrem quatro analepses: G 4; H 3; M 1; N 2; e uma prolepse: E 10. O primeiro fato da diegese é a amizade entre o pai de Adelaide e Anselmo, mas esse fato só é narrado no discurso,

depois de doze outros eventos e surge para explicar a origem e a visita de Anselmo. Assim, essa analepse não contribui para a qualidade da produção de sentidos do texto, apenas facilita a leitura do enunciatário completando as lacunas do enunciado. Já em "A Parasita Azul", veremos que a forma de ordenação do discurso colabora com a configuração da intriga. E é essa intensificação na exploração dos procedimentos temporais com função retórica que estaremos observando nos demais contos.



4. A Configuração temporal em "A Parasita Azul"

No capítulo anterior, vimos que o tempo foi utilizado como tema, como símbolo social, e angústia existencial. No texto "A Parasita Azul", do segundo livro de contos, *História da Meia-Noite*, já é possível perceber uma pequena transformação no que diz respeito às questões temporais. Neste conto nós procuraremos verificar se o narrador utiliza, com mais contundência, ou não, o tempo como instrumento na construção dos efeitos de sentido produzidos no discurso.

Camilo, o protagonista do conto, viveu na Europa por oito anos, e só depois de mais oito anos é que o enunciado tem início. O narrador faz um recuo temporal e começa a narrativa contando a chegada de Camilo ao Brasil: "Há cerca de dezesseis anos, desembarcava no Rio de Janeiro, vindo da Europa, o Sr. Camilo Seabra..."(p.161). Como vemos, a temporalidade que se instaura no enunciado é fruto de uma debreagem enunciativa, em que há uma concomitância com o "não agora".

É interessante notarmos que, apesar do discurso estar centrado no sistema enuncivo, num momento de referência pretérito, o sujeito da enunciação utiliza a liberdade discursiva para relacionar o passado contínuo (pretérito imperfeito) com uma referência concomitante à enunciação (agora): "Comparava o que via agora com o que vira durante longos anos, e sentia a mais e mais apertar-lhe o coração a dolorosa saudade que o minava"(p.161). Esses verbos dão a impressão de uma ação inacabada, ou seja, na verdade o passado do herói ainda está latente em suas sensações atuais. Portanto, a duração exprimida pelos verbos, no pretérito perfeito, compactua com a duração das impressões passadas, mas fixadas na memória do sujeito.



Inicialmente o narrador heterodiegético utiliza focalizações internas e até oniscientes para mostrar seu ponto de vista sobre Camilo. Mas, apesar de o leitor saber que o rapaz trazia "umas saudades no coração"(p.161), o enunciador não revela, pelo menos inicialmente, quais são as reais causas do sofrimento daquele moço.

O uso do discurso modalizante da ordem do crer também é um recurso a favor do distanciamento a que o enunciatário é submetido:

Não abonava muito os seus sentimentos patrióticos o rosto com que entrou a barra da capital brasileira. Trazia-o fechado e merencório, como quem abafa em si alguma coisa que não é exatamente a bem-aventurança terrestre.(p.161)

A expressão "como quem abafa", além de não afirmar nada, incita a curiosidade do leitor. Esse mistério já é um indício do amadurecimento do autor, que leva o enunciatário a refletir sobre as informações parciais fornecidas no enunciado.

Outro aspecto interessante é notarmos que já de início o narrador revela a imaturidade e o egoísmo de Camilo:

(...) tendo visto e admirado as principais cousas que um homem pode ver e admirar por lá, quando não lhe falta gosto nem meios. Ambas as cousas possuía, e se tivesse também, não digo muito, mas um pouco mais de juízo, houvera gozado melhor do que gozou, e com justiça poderia dizer que vivera(p.161).

Neste trecho, através da focalização zero, percebemos que Camilo não tinha grande agilidade e malícia em administrar as oportunidades que o dinheiro do pai lhe

proporcionava. O enunciador parece lamentar a precocidade do sujeito e, além disso, descreve com um tom sarcástico a sorte de Camilo:

Na opinião dele, nunca houvera mortal que mais dolorosamente experimentasse a hostilidade do destino. Nem no martirológio cristão, nem nos trágicos gregos, nem no Livro de Jó havia sequer um pálido esboço dos seus infortúnios. (p.161)

Podemos perceber que o "sofrimento" do rapaz é tratado de uma forma irônica. E isso é acentuado pelo uso das relações intertextuais, ou seja, a comparação que o narrador realiza entre o sentimento de Camilo e as maiores representações literárias e bíblicas de martírios: martirológio cristão, trágicos gregos e Livro de Jó. Ou seja, o narrador ridiculariza o exagero do rapaz em acreditar que sua dor é maior que tudo isto. Temos a impressão de que o enunciador acha uma perda de tempo e um excesso a lamentação de um sujeito que tinha "gosto e meios" para desfrutar o que a vida tem de melhor.

O sujeito da enunciação parece fazer questão de reproduzir as sensações nostálgicas de Camilo e sua insatisfação com relação à pátria. Através dessa frequência singulativa anafórica, percebemos que o sujeito trazia na alma uma insatisfação latejante. Até no que parece ser anúncio de uma eclipse, o narrador mostra-nos o que pensa Camilo: "Depois envolveu-se num magnífico silêncio e deixou-se levar para terra"(p.161). Aqui um leitor menos atento pode achar que ocorre uma eclipse, mas o silêncio anunciado é anulado em seguida, pois o enunciador descreve as impressões do sujeito:

O espetáculo da cidade, que ele não via há tanto tempo, sempre lhe prendeu um pouco a atenção. Não tinha porém dentro da alma o alvoroço de Ulisses ao ver a terra da sua pátria. Era antes pasmo e tédio. Comparava o que via agora com o que vira durante longos anos, e sentia a mais e mais apertar-lhe o coração a dolorosa saudade que o minava. (p.161)

Para o leitor, o silêncio em que Camilo se envolveu não existiu na sua plenitude, pois soubemos, através das focalizações internas, o que se passava em seu íntimo. A reprodução dessas manifestações de saudades no enunciado revelará no final do conto a contradição da personagem; afinal, toda essa dor é substituída, no futuro, por Goiás e Isabel. Além do uso dessa frequência singulativa anafórica, percebemos que o início da narrativa é sumarizado, e essa rapidez do tempo do discurso em relação ao tempo da diegese simplifica os fatos ocorridos na história, e, por consequência, afasta o leitor dos acontecimentos em sua plenitude. Ou seja, sabemos que o sujeito sofre e está insatisfeito com seu retorno ao Brasil, mas fica oculto os reais motivos de tal incontentamento: seria um amor? um trabalho perdido? um objeto? enfim, qual seria o germe de tamanha nostalgia?

O tempo da história é alterado na narrativa quando o narrador, através de uma analepse anunciada, explica a origem e os motivos da ida da personagem à Europa: "Vejam os alguns traços patéticos da existência do nosso herói. Nascera rico, filho de um proprietário de Goiás..."(p.161). Esse recuo temporal serve para preencher as lacunas do sumário inicial, ou seja, agora o leitor adquire algumas informações que faltavam a respeito do rapaz. Dentro dessa retrospectiva ocorre outro recuo no tempo. Isto é, a analepse remete primeiramente ao nascimento de Camilo e à época em que

um naturalista francês esteve em Goiás, mas, logo em seguida, volta aproximadamente dezoito anos, para contar a experiência frustrante que o tal naturalista teve como poeta:

Em 1828 estivera ali um naturalista francês, com quem o comendador Seabra travou relações (...) O naturalista, muito antes de o ser, cometera umas venialidades poética que mereceram alguns elogios em 1810, mas que o tempo, –velho trapaceiro da eternidade, – levou consigo para o infinito depósito das cousas inúteis. (p.162)

O comentário sobre o tempo nos lembra Henri Bergson(1999), que trata da utilidade e não utilidade das coisas perante a representação da ação presente. Ou seja, a memória deposita as lembranças sem intenção de serventia, e é a percepção presente que traz de volta as recordações consideradas úteis à situação atual. Portanto, notamos que o poeta foi esquecido, pois permaneceu na inutilidade das coisas passadas. Através da utilização da frequência repetitiva, o narrador reforça a precariedade das coisas e pessoas frente a eternidade temporal: "Quis, porém, a sua boa estrela que o ex-poeta de 1810 fosse repousar no nada ao lado das suas produções extintas, deixando na ciência alguns vestígios da sua passagem por ela"(p.162). Como percebemos, o tempo tem como característica essa imutabilidade, ao passo que tudo se transforma nele.

A dissimulação, fator presente nas obras machadianas, é mais uma vez utilizada na construção das personagens. "O único ponto negro na existência de Camilo"(p.162) era seu padrinho, que o manipulava, limitando suas ações. Mas, quando o naturalista morre, Camilo escreve uma carta ao pai, lamentando o fato e pedindo que ali continuasse, para depois voltar e ser útil à sua pátria. Porém, afirma que se o pai o desejasse, ele voltaria ao Brasil antes; pois Paris era "apenas uma terra de

exílio"(p.162). O enunciador deixa claro que este discurso era falso, afinal Camilo sentia-se livre com a morte do padrinho, e adorava Paris, que de exílio nada tinha de fato: "O bom velho não era homem que pudesse ver por entre as linhas desta lacrimosa epístola o verdadeiro sentimento que a ditara"(p.163). Neste fragmento, portanto, fica claro que Camilo utiliza a carta como mecanismo da montagem de seu jogo de aparências, com objetivo formulado, mas mascarado.

O comendador Seabra jamais deixou faltar recursos para o filho viver bem em Paris. Além da mesada, "nunca recusaria tudo quanto lhe fosse indispensável em circunstâncias imprevistas"(p.163). Isso porque Camilo, através de seu poder de dissimulação, sabia manipular seu pai. O sujeito era um verdadeiro aproveitador, pois, no mesmo dia em que recebeu a resposta paterna, planejou a resposta:

Nesse mesmo dia planeou Camilo algumas circunstâncias imprevistas (para o comendador) e o próximo correio trouxe para o Brasil uma extensa carta em que ele agradecia as boas expressões do pai (...) e pedia-lhe respeitosamente, em *post scriptum*, a remessa de uma pequena quantia de dinheiro.(p.163)

Assim como acontece em "Luís Soares", nesse conto, as relações sociais são baseadas em interesses e jogos de oportunismo. Nesse contexto, o dinheiro propicia poder, *status* e compra amigos: "Seus amigos eram numerosos, solícitos e constantes; alguns não duvidavam dar-lhe a honra de o constituir seu credor"(p.163).

Após a conclusão do curso de medicina, Camilo pede ao pai permissão e recursos para conhecer o resto da Europa. Nesse momento o tempo do discurso é anulado e não nos é relatado o que aconteceu durante o passeio pelas outras terras do

continente: "Obtive a licença, e saiu de Paris para visitar a Itália, a Suíça, a Alemanha e a Inglaterra. No fim de alguns meses estava outra vez na grande capital..."(p.163). Pode-se dizer, neste caso, que a elipse foi útil para condensar os fatos menos importantes para a trama, realçando, por meio do motivo da viagem, o espírito aventureiro e de excentricidade do sujeito.

Na continuidade do conto, o sujeito da enunciação sumariza o recebimento das cartas do comendador pelo filho. Na primeira carta, o pai pede a Camilo que volte à terra natal, mas o rapaz "parisiense até à medula dos ossos"(p.163), não volta. "Tempos depois insistiu em chamá-lo"(p.163); e por fim, ordena que Camilo regresse, senão cortaria seus recursos financeiros. O rapaz que já não queria retornar à pátria, sente-se ainda mais preso a Paris por causa de uma mulher: "a princesa russa". O título nobre é uma farsa, que o narrador revela na primeira focalização da personagem: "(...) a princesa russa de quem falo, afirmavam algumas pessoas que era filha da rua do Bac e trabalhara numa casa de modas..."(p.164). Porém, é necessário dizer que o leitor sabe que a princesa é uma farsante, como lhe informa a enunciação, mas, Camilo, que age no tempo do enunciado, desconhece essa revelação. O sujeito é um ingênuo e acredita no amor fiel daquela mulher experiente e dissimulada, que fingia fidelidade ao "marido" morto, só para sensibilizá-lo e conquistá-lo:

— Oh! não! Nunca, meu caro Alexis, nunca desonrarei a tua memória unindo-me a outro.

Isto eram punhais que dilaceravam o coração de Camilo. O jovem médico jurava por todos os santos do calendário latino e grego que nunca amara a ninguém como à formosa princesa.(p.164)

Mas, nem mesmo esse súbito amor pela "princesa russa" manteve Camilo em Paris. Afinal, "o velho goiano intimava pela última vez ao filho que voltasse, sob pena de lhe suspender todos os recursos e trancar-lhe a porta"(p.164). Para quem estava acostumado a viver sob a proteção do "metal" paterno, a idéia de que o pai viesse a "suspender-lhe realmente os meios, aluiu de todo"(p.164) o projeto de ficar. Como vemos, o sujeito mesmo estando formado e tendo, portanto, meios de sobreviver, lutar por conta própria, prefere abdicar-se de seus dois amores: Paris e a "princesa", para continuar a representar o cômodo papel de filho do comendador.

O discurso, digressivo, retorna ao momento em que a narrativa contava sobre o regresso do sujeito ao Rio de Janeiro. Agora, por meio da analepse, o leitor sabe a causa da tristeza de Camilo: "Tais eram as calamidades com que o destino quisera abater o ânimo de Camilo. Todas elas repassou na memória o infeliz viajante, até que ouviu bater oito horas da noite..."(p.164). O importante, aqui, é percebermos que o sujeito da enunciação já não desvenda tudo, cronologicamente, ao leitor. O recuo temporal, que preenche a lacuna inicial (sobre a personagem), é uma amostra disto, ou seja, da utilização de meios que enriquecem a estrutura da narrativa.

No texto há algumas elipses que cumprem a função de anular no enunciado fatos menos importantes para a refiguração da intriga. É o caso do trecho em que Camilo, depois de comparar exaustivamente Paris com as sensações atuais, "deitou-se a dormir"(p.164). E o discurso fornece dados sobre o sujeito somente depois do almoço: "No dia seguinte, logo depois do almoço, foi à casa do correspondente de seu pai..."(p.164). Portanto, oculta-se na narrativa o que ocorreu naquela extensão do

tempo da diegese. Porém, o que se percebe, nesse caso, é que a anisocronia não teve um efeito retórico específico além de atuar na economia temporal e espacial.

Camilo procura não revelar seus sentimentos verdadeiros. Deixa os outros acreditarem que ele está consumido pelas saudades do pai e da cidade natal, enquanto, interiormente, sente-se fatigado e pronto a voltar logo para sua casa, já que não tem outra saída:

O correspondente acrescentou que estava incumbido de lhe facilitar tudo o que quisesse no caso de desejar passar algumas semanas na corte.

— Não, respondeu Camilo; nada me prende à corte, e estou ansioso por me ver a caminho.

— Imagino as saudades que há de ter.

Há quantos anos?

— Oito.

— Oito! Já é uma ausência longa. (p.164)

O rapaz encontra Leandro no Rio de Janeiro, um conterrâneo, que lhe deu notícias de Goiás e o alegrou um pouco, pois viajariam juntos e Camilo pensava que a companhia de Leandro diminuiria-lhe o tédio. Depois desse encontro, o narrador omite no enunciado os fatos de alguns dias, para chegar ao tempo em que se deu a ida para Goiás. Portanto, não sabemos o que ocorreu neste lapso temporal: "Daí a dias seguiam ambos para Santos, de lá para São Paulo e tomavam a estrada de Goiás"(p.166).

A primeira observação, mais evidente, a respeito de Leandro, é feita através do olhar de Camilo, que, apesar de não ser bom examinador de caráter, percebeu em Leandro sua pose de valentão, contador de casos, e muito prosa. Essa análise foi

possível porque, como diz o narrador, Leandro andava com a alma "patente nas mãos". Além disso, tal impressão ajudará Camilo posteriormente, como veremos.

Dentre as histórias de Leandro, uma parecia despertar-lhe maior interesse: "dizia respeito a uma moça, que ele amava loucamente, de tal modo que prometia aniquilar a quem quer que ousasse levantar olhos para ela"(p.166). Leandro viu em Camilo um provável concorrente, por isso, ao longo das conversas, sempre que falava em Isabel, ameaçava de morte quem ousasse desafiá-lo, desejando o amor da moça. Tais intimidações eram implicitamente direcionadas a Camilo, o que pode ser comprovado quando o inconsciente de Leandro veio à tona no sonho em que Camilo era o homem que disputava, com ele, o amor de Isabel. Porém, neste momento da intriga, Camilo não tinha interesse em Isabel, isto porque amava outra mulher. Segundo Henri Bergson (1999) , só prestamos atenção àquilo que interessa à nossa ação; portanto, no tempo em que o sujeito conhece Leandro e recebe notícias da moça, ela ainda não fazia parte do que era útil a Camilo. Este também recusa a pátria, o Rio de Janeiro e Goiás, pelo fato de estar preso às lembranças de Paris.

Através da debreagem de segundo grau, em que o narrador delega voz às personagens, Leandro insere na trama, pela primeira vez, uma atitude de Isabel que se tornará um mistério: "Tem rejeitado já uns poucos de casamentos. O último noivo recusado fui eu"(p.166). Este fragmento fornece ao leitor uma informação que à medida que vai sendo reproduzida no enunciado, vai se tornando um enigma: "O que me vale é a convicção que tenho de que ela não há de gostar nunca de outro, e assim pensam todos os mais"(p.167). Como vemos, esta reincidência do fato tem um efeito de sentido diferente da citação anterior. Isto porque, o primeiro trecho é apenas

informativo, mas o segundo já semeia uma dúvida no enunciatário, afinal tem que haver um motivo para o desinteresse amoroso de Isabel. Na seqüência desse diálogo travado entre Camilo e Leandro, este novamente afirma que a moça não desejava gostar de ninguém: "(...)insistiu em dizer que a formosa goiana estava longe de gostar de ninguém, e ele ainda mais longe de lho consentir"(p.167). Portanto, a frequência singulativa anafórica contribui para a configuração da trama e, conseqüentemente, incrementa a refiguração da mesma. Também é interessante notarmos que a opção do sujeito da enunciação em fornecer esses fatos através do discurso direto serve inclusive para manter um afastamento do leitor com relação aos acontecimentos. Ou seja, sendo o narrador do tipo heterodiegético, ele tem o saber sobre a história, mas prefere distanciar-se, aumentando assim os efeitos de sentido para o enunciatário.

Nesse conto, a teoria de Santo Agostinho e a de Henri Bergson são perfeitamente aplicáveis. Afinal, a narração do passado de Camilo mostra como as imagens são gravadas no seu espírito e manifestadas no presente do enunciado, através da materialização de suas lembranças armazenadas na memória. Podemos verificar, através desse texto, a questão da duração interior, própria do ser humano e independente do tempo objetivo. Portanto, apesar de Camilo ter voltado fisicamente para o Brasil, seu pensamento e sentimento ainda estavam em Paris. Ou seja, mudou espacialmente, mas temporalmente não. Quase todo tempo, o narrador impele o rapaz a comparar sua percepção atual ao passado retido na memória:

Que diferença entre os seus jantares dos *restaurants* dos *boulevards* e aquela refeição ligeira e tosca, num miserável – pouso de estrada, –



sem os acepipes da cozinha francesa, sem a leitura do Figaro ou da Gazette des Tribunaux!(p.167)

Num outro exemplo, a oposição entre a simplicidade da província ou do campo em relação à sofisticação da cidade, representada pela metrópole francesa, e sua concretização, no terreno da música, tensionando a monotonia da toada da cantiga com a rapidez e a volúpia da ópera, reproduz a preponderância da lembrança sobre as motivações do presente: "Um dos tropeiros sacou a viola e começou a gargantear uma cantiga, que a qualquer outro encantaria pela rude singeleza dos versos e da toada, mas que ao filho do comendador apenas fez lembrar com tristeza as volatas de Ópera"(p.167). Nesse contexto, podemos aplicar a teoria de Bergson para compreender a atitude da personagem que tem a sua percepção atual impregnada de sensações passadas:

(...)não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples "signos" destinados a nos trazerem à memória antiga imagens. (1999,p.30)

A partir desses dados, percebemos, mais uma vez, a maleabilidade do ser humano refletida na sua transformação, que se dá a partir dos movimentos da engrenagem do tempo. Ou seja, o enunciador relata, até insistentemente, a ligação amorosa e cultural de Camilo com Paris. Ligação esta que resistiu à mudança

temporal por um bom tempo. Somente quando o sujeito apaixona-se por Isabel é que Paris e suas lembranças são "arquivadas" na memória. Agora, com a lembrança do passado sem utilidade, passa a reinar no espírito de Camilo apenas a memória "voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro"(BERGSON:1999, p.89). Isto é, a ambigüidade do homem também pode ser notada em termos temporais. Como já dissemos, o tempo em si é fixo, nós é que nos transformamos, tendo a impressão que o tempo muda. Camilo fica "preso" ao passado enquanto a percepção da atualidade não lhe é útil; a partir da modificação de seus interesses, ele deixa adormecer as recordações de Paris, para viver seu amor com Isabel, em Goiás. A cena final do conto demonstra isto claramente.

A frequência, segundo Genette(1979), é representada pelo poder que o discurso tem de reproduzir os fatos da história. Podemos perceber que a saudade de Camilo por Paris é um fato recorrente no tempo da história e o enunciador reproduz essa recorrência singulativamente, ou seja, se na diegese essa nostalgia do "exílio" foi sentida n vezes, o discurso conta n vezes. O efeito dessa frequência singulativa é mostrar, como o ser humano é ambíguo. Tudo fazia Camilo recordar-se dos momentos vividos em Paris: uma comida, uma música, uma roupa, enfim, qualquer motivo era pretexto para reativar as lembranças do outro tempo. Porém, como já foi dito, toda a intensidade desse passado é substituída pela vida interiorana a partir do despertar de seu interesse por Isabel. Percebemos que as mudanças exteriores só se solidificam quando ocorre uma transformação interior, ou seja, Camilo apenas sente-se "inteiro", no novo espaço, quando suas sensações são modificadas. O uso dessa anisocronia

(frequência) na estrutura do texto contribui para a leitura filosófica bergsoniana, pois foi possível notarmos a maleabilidade humana refletida no tempo.

Ironicamente, o narrador onisciente diz não poder revelar o pensamento de Leandro por não ter conhecimento do mesmo; portanto, focaliza-o externamente: "Desde que concluíra a narração, e logo depois das primeiras palavras de Camilo, entrava a fazer consigo uma série de reflexões que não chegaram ao conhecimento do autor desta narrativa"(p.169). Nesse caso, o que se nega na enunciação pode ser percebido no enunciado, pois o enunciador esclarece que, pela expressão facial, não eram alegres as idéias do sujeito. Porém, podemos notar que esse silêncio em que se recolheu Leandro, e do qual o narrador compactua, possivelmente diz respeito à desconfiança despertada em relação a Camilo. Agora, com o pesadelo da dúvida, acentuou-se ainda mais.

A chegada em Goiás foi uma festa, o assunto da cidade era o filho do comendador. Mais uma vez a preocupação com o olhar do outro fez com que Camilo contasse, do tempo passado, somente o que lhe convinha para a continuidade da imagem de rapaz inteligente e fino perante a sociedade: "É perfeitamente inútil dizer que o nosso herói omitiu tudo quanto pudesse abalar o bom conceito em que estava no ânimo de todos. A dar-lhe crédito, vivera quase como um anacoreta; e ninguém ousava pensar o contrário"(p.171). A utilização de máscaras, como necessidade de assegurar um estado sólido na sociedade, é comum nas obras machadianas, e segundo Alfredo Bosi(1999, p.81): "Embora a consciência da máscara e do jogo instituído não se mostre tão aguda nos primeiros contos, ela seguramente cresceu dos *Contos Fluminenses* para as *Histórias da Meia- Noite*". Em "A Parasita Azul" , o herói finge

quase todo o tempo para conseguir alcançar seus objetivos: finge com o pai, com Isabel, com Leandro, enfim, com a cidade.

Aquela euforia da recepção adormeceu as lembranças da Europa: "durante alguns dias, – não muitos, – parecia completamente curado dos seus desejos de regressar à Europa"(p.170). Mas, podemos observar no trecho que o próprio narrador, através de uma prolepse, antecipa o fato de que não permanecerá por muito tempo a empolgação de Camilo por Goiás. Além disso, o discurso modalizante ("parecia") complementa a informação antecipada, acrescentando a dúvida em torno da durabilidade dessas novas sensações. Num mergulho reflexivo, o narrador nos informa que "o tempo corre, e as nossas sensações com ele se modificam"(p.171). Acostumado com os elogios, Camilo passa a sentir-se entediado, e a falta de novidades fez renascer a saudade de Paris: "Temporalidade é sobretudo transformação e é a transformação que marca o ritmo de nossa história interior"(Leopoldo e Silva:1992, p.148). A realidade é um ato contínuo de transformação e é sentindo essas modificações que podemos perceber o tempo. Quando o enunciador diz que o tempo passa e com ele nossas sensações mudam, é possível notarmos a mobilidade e a temporalidade que são a substância do real.

A forma como o narrador configura a trama permite-nos perceber o movimento da duração interior do sujeito. Ou seja, quando Camilo está sentindo saudades de Paris, o seu tempo parece alongar-se, numa monotonia que reflete sua melancolia. Mas, essa dilatação temporal, a que nos referimos, nada tem em comum com a teoria genetteana sobre a figura anisocrônica "alongamento", pois, nas manifestações de tais impressões



temporais, não ocorre uma preponderância do tempo do discurso com relação ao tempo da diegese.

Essas sensações podem ser percebidas até mesmo através de sumários: "No fim de quinze dias tinha Camilo esgotado a novidade das suas impressões; a fazenda começou a mudar de aspecto; os campos ficaram monótonos, as árvores monótonas, os rios monótonos, a cidade monótona, ele próprio monótono"(p.171). Como vemos, apesar da rapidez do enunciado, e pela reiteração da palavra "monótono", fica-nos a impressão de que o tempo sentido pelo sujeito passa a ser mais longo devido a falta de novidades. Outros episódios anteriores a chegada de Camilo a Goiás demonstram a sua percepção interna do tempo: "Um dos tropeiros sacou a viola e começou a gargantear uma cantiga, que a qualquer outro encantaria pela rude singeleza dos versos e da toada, mas que ao filho do comendador apenas fez lembrar com tristeza as volatas da ópera"(p.168). Aqui até o ritmo da cantiga é vagaroso e o sujeito, mergulhado na lentidão dessa música, prefere a agilidade das óperas parisienses. No fragmento a seguir também é possível notarmos a qualidade temporal:

De quando em quando chegavam aos seus ouvidos urros longíquos, de alguma fera que vagueava na solidão. Outras vezes eram aves noturnas, que soltavam ao perto os seus pios tristonhos. Os grilos, e também as rãs e os sapos formavam o coro daquela ópera do sertão, que o nosso herói admirava decerto, mas à qual preferia indubitavelmente a ópera cômica. (p.168)

Nesta descrição detalhada percebemos que o sujeito parece estar inerte, contemplando a natureza e associando elementos dela às lembranças da Europa:



"assim esteve longo tempo, cerca de duas horas, deixando vagar o seu espírito ao sabor das saudades, e levantando e desfazendo mil castelos no ar"(p.168).· Portanto, o fragmento confirma-se a teoria de Hans Meyerhoff, que trata da diferença entre o tempo físico e o tempo literário. Este é uma representação da temporalidade humana e tem como característica o caráter qualitativo que varia subjetivamente. Sendo assim, a recordação do passado "pode explodir na consciência em qualquer tempo ou lugar"(1976, p.49). Isto é, os fatos lembrados e a forma como são percebidos independem do tempo físico, quantitativo.

Após uma elipse que silencia fatos da diegese ocorridos durante cinco dias aproximadamente, o enunciador mostra que, estando esgotada a empolgação de Camilo com referência às extensas manifestações de curiosidade dos seus conterrâneos, a única coisa que guardava mistério, naquela cidade do interior goiano, era Isabel. O primeiro contato com a moça foi singular: Camilo não compreendia a hostilidade dela para com ele, ficando claro que havia um enigma referente ao seu comportamento, mas o narrador não o revela. As focalizações externas de Isabel contribuem para a manutenção do mistério em torno de suas atitudes e ampliam as opiniões do leitor e das demais personagens do conto: "Aqui cada qual dá uma explicação à isenção de Isabel; todas as explicações porém me parecem absurdas; a minha é melhor"(p.176). Por meio dessa observação feita por outra personagem, vemos que o sujeito da enunciação parece deixar o enunciatário mais livre para a construção dos sentidos do discurso. Mas, este sujeito, através de marcas deixadas no enunciado, faz comentários intrigantes quando relativiza as esquivaças de Isabel, induzindo o leitor a acreditar que existe algum segredo na atitude da moça para com o

recém-chegado: "Isabel era a única esquiva até então. Esquiva não digo bem. Camilo fora uma vez à fazenda do Dr. Matos; mas a filha estava doente. Pelo menos foi o que lhe disseram..."(p.172). Portanto, as expressões reticentes: "... Esquiva não digo bem..." e "... Pelo menos foi o que lhe disseram..." levantam suspeitas sobre os fatos. Isto porque o narrador omite os acontecimentos, colocando-os lateralmente, mas sem revelá-los na sua plenitude. É o que Genette classifica de paralipse, recurso retórico onde "a narrativa não salta, como na elipse, por cima de um momento, passa ao lado de um dado"(p.50).

Apesar das focalizações de Isabel serem externas, podemos acreditar, a partir de seu comportamento, que ela agia singularmente com o objetivo de chamar a atenção de Camilo. Ou seja, a estranha obstinação em não amar ninguém, a indiferença aparentemente proposital com relação ao rapaz, o enigma exposto pelo homem que era quase um servo dela, enfim, tudo isto pode ter sido arquitetado pela moça com o único fim de acertar seu alvo: Camilo. Afinal, todo esse mistério em torno dela favorece a curiosidade do rapaz. E o objetivo de Isabel não seria alcançado se, de alguma maneira, ela não se diferenciasse das demais moças da localidade. Como diz Alfredo Bosi, Isabel "...parece um enigma, mas é apenas a falsa ingênua que encobre o desejo de casar com o melhor dos partidos possíveis"(1999,p.79).

Nesse quadro, Camilo e, principalmente, Leandro, são personagens menos enigmáticas. No momento do primeiro encontro entre os três, ocorrido na estrada a caminho da missa, através de uma focalização interna, o narrador mostra que Leandro demonstrava uma alegria falsa, pois no fundo o ciúme corroía-o por dentro:



Não era porém difícil conhecer que a alegria de Soares era um artifício. O pobre namorado fechava o rosto de quando em quando, ou fazia um gesto de desespero que felizmente escapava aos outros. Ele receava o triunfo de um homem que, física e intelectualmente lhe era superior.(p.174)

Mas, o enunciador afirma que Camilo ainda amava a "princesa", portanto, não era rival de Leandro: "Não era rival, bem sabemos; o coração de Camilo guardava ainda fresca a memória da Artemisa moscovita, cujas lágrimas, apesar da distância, o rapaz sentia que eram ardentes e aflitivas"(p.174). Esta revelação dos sentimentos de Camilo contribui com a elipse que se dá posteriormente. O que se passou na igreja, depois da missa, e nos próximos cinco dias, até a festa do sábado, o discurso silencia. O encontro deles ocorreu "oito dias antes do Espírito Santo"(p.172), portanto, devido à elipse, fica em suspense o pensamento dos atores e as impressões deles depois do encontro. Esse anulamento do tempo do enunciado, criando vácuos no discurso, aumenta as possibilidades de sentido no trabalho de decifração do leitor. Quando o discurso é preenchido por palavras, estas limitam os significados; o silêncio, ao contrário, amplia a interpretação do vazio ou do não-dito. Tal recurso dá ao texto uma riqueza maior, pois o excesso de informações limita a expectativa em relação aos fatos narrados.

Sabemos que Camilo ainda amava a parisiense, e que Isabel parecia ter algo contra ele; porém desconhecemos qualquer transformação ou se houve mudança dessas sensações logo após o primeiro contato. Antes de concretizar a elipse, o enunciador sugere implicitamente que não há garantias de que Camilo conservará seu

desinteresse por Isabel: "... Mas quem poderia convencer a Leandro Soares que o elegante moço da Europa, como lhe chamavam, não ficaria enamorado da esquiva goiana?"(p.174). A reutilização da palavra "esquiva" vem agora, acompanhada de sarcasmo. Isto porque o aparente desvio manifestado nas atitudes da moça, de "falar oblíquo e disfarçado"(p.183), nada mais é do que um recurso de dissimulação para conquistar Camilo.

No tempo em que é situada a história, era tradicional a ocorrência das festas do Espírito Santo, costume que o sujeito da enunciação acredita que desaparecerá no futuro, num lance de antecipação temporal:

Vão rareando os lugares em que de todo se não apagou o gosto dessas festas clássicas, resto de outras eras que os escritores do século futuro hão de estudar com curiosidade, para pintar aos seus contemporâneos um Brasil que eles já não hão de conhecer. No tempo em que esta história se passa uma das mais genuínas festas do Espírito Santo era a da cidade de Santa Luzia.(p.175)

Esse anúncio profetizou a transformação ocorrida nos homens e na sua cultura. É a tradição sendo substituída pela modernidade. Segundo Hans Meyerhoff, com o progresso, o tradicional entra em declínio e o que sobrevive é um mundo cada vez mais individualizado; no qual anula-se o passado e isola-se no presente. Afinal, "o indivíduo pode ser descrito como emergindo de um quadro social anônimo, impessoal, na aparência não pertencente a lugar nenhum ou relacionado a coisa alguma ou a ninguém no mundo"(1976, p.198). E esses "escritores do futuro" terão o papel de

tentar resgatar o passado numa tentativa de recuperar a identidade perdida, buscando a continuidade em algo que parece irresgatável. Isso pode ser conseguido pela Literatura, que consegue retirar uma fatia da pluridimensionalidade do tempo e eternizá-la lingüisticamente.

A roupa de imperador usada pelo tenente-coronel Veiga, na festa do Espírito Santo, é semelhante à farda de Jacobina no conto "O Espelho", funcionando, simbolicamente, como uma segunda alma. Esta vai sendo introjetada até assumir a alma interior. Esse desdobramento do "eu" se dá em função da preocupação com a aparência, com o olhar do outro. O cargo de imperador funciona como um "status", capaz de transfigurar a personagem: "O festivo imperador estava literalmente fora de si. Era a primeira vez que exercia aquele cargo honorífico e timbrava em fazê-lo brilhantemente, e até melhor que os seus predecessores"(p.176). Veiga rompe com seu eu autêntico, representando uma paródia de si mesmo: "...estava literalmente a lamber-se de gosto"(p.175). No texto, o orgulho e a vaidade endossados pela sociedade fizeram com que o sujeito sentisse "tão orgulhoso como se governasse dali todos os impérios juntos do mundo"(p.179).

Como foi dito, essa relação entre aparência e essência, tema constante na obra machadiana, é abordada mais profundamente, ganhando ares filosóficos em uma irônica forma de teoria, no conto "O Espelho," do terceiro livro de contos do autor. A respeito disso, Antonio Candido, em *Vários Escritos* (1977), comenta:

(...)a integridade pessoal estava sobretudo na opinião e manifestações dos outros; na sociedade que o uniforme representa e naquela parte do ser que é projetado na e da sociedade. A farda do Alferes era também



a alma do Alferes, uma das duas que todo homem possui, segundo o narrador, porque manifesta o seu "ser através dos outros", sem o que nada somos. (p.24)

Apesar da observação do estudioso ser referente ao protagonista do conto "O Espelho", podemos notar que ela é perfeitamente aplicável a Veiga. Afinal, a máscara, ou seja, a representação do papel de "imperador do divino", mesmo que simbólica, deu a seu ator a sensação de poder, isto porque a aparência é uma vestimenta universal onde se calam as vibrações interiores a favor das convenções sociais.

A partir de algumas focalizações externas de Camilo, notamos uma certa curiosidade dele para com Isabel. Ele faz questionamentos ao padre sobre as razões da moça não corresponder ao sincero amor de Leandro e, quando chega à casa do tenente-coronel, pergunta pelo pai de Isabel. Com este comportamento, obviamente, mesmo que o discurso não diga claramente, ele queria saber se a moça havia chegado:

— Ainda não veio o Dr. Matos?

— Já.

— Com a família?

— Sim, com a família. (p.177)

Agora sabemos que Camilo não tirou Isabel do pensamento desde o encontro na estrada. O fragmento que segue afirma mais claramente isso: "Camilo estava ansioso por falar outra vez a Isabel. O encontro na estrada e a singular perspicácia de que a moça dera prova nessa ocasião, não lhe haviam saído da cabeça"(p.179). Na festa, Camilo percebeu que a moça evitava olhar para ele. Isso fez com que aumentasse a

curiosidade do rapaz, que se pergunta o que teria ela contra ele? Esta dúvida não é só da personagem, mas, também, do leitor, que desconhece os motivos da indiferença de Isabel.

O aparecimento de um desconhecido aumenta o clima de mistério que permeia a história. Mas, tanto o leitor como Camilo percebem que o homem desconhecido tem ligação com Isabel, pois foi exatamente no momento em que Camilo olhava absorto para a moça que o estranho aproximou-se: "No meio da lufa-lufa da saída, Camilo, que estava embebido a olhar para Isabel, ouviu uma voz desconhecida que lhe dizia ao ouvido: — Veja o que faz!"(p.179). Ele não revela nada ao rapaz, apenas intensifica o enigma, indiciando que havia um segredo na vida da moça. Podemos perceber que Machado usa mais o implícito que o explícito, e isso aumenta a qualidade do texto, pois, assim, o leitor pode imaginar, conjecturar sobre os acontecimentos. As relações temporais utilizadas na construção do discurso contribuem muito para essa ampliação dos sentidos, pois as anisocronias permitem a atribuição de novos significados ao enunciado.

Na continuidade do conto, o narrador revela que Camilo amava Isabel: "E todavia, leitor, se alguma simpatia te merece a princesa moscovita, debes sinceramente lastimá-la. A aurora de um novo sentimento começava a dourar as cumiadas do coração de Camilo..."(p.180). Mas, com referência à moça, continuam as focalizações externas, que mostram apenas a reserva dela perante o agora apaixonado.

Podemos notar que diferentemente do conto "Luís Soares", analisado anteriormente, a posição do narrador perante os fatos e as personagens é de maior distanciamento. A utilização dos discursos diretos, das focalizações externas, das

anisocronias aumenta o afastamento e permite uma mobilidade interpretativa maior. Em "A Parasita Azul", o enunciador não mais conduz o leitor pela mão como fez em "Luís Soares". Apesar de percebermos que Machado, nesse texto, ainda não está no auge de sua capacidade criadora, fica evidente a transformação de sua arte.

Durante o jantar, na casa do tenente-coronel Veiga, as pessoas dissimulam, aparentando apreciarem o longo discurso do major Brás, quando, na verdade, acontece o contrário:

Apesar da declaração feita no princípio, de que era inútil acrescentar nada aos méritos do tenente-coronel, o intrépido orador falou cerca de vinte e cinco minutos com grande mágoa do Padre Maciel, que namorava de longe um fofo e trêmulo pudim de pão, e do juiz municipal que estava ansioso por ir fumar.(p.181)

Como vimos, apesar de incomodados com o alongamento do discurso, as pessoas fingiam para manter a postura esperada, ou seja, um modelo ideal de conduta: "—Eu faltaria, portanto, aos meus deveres de amigo, (...) se não levantasse a voz nesta ocasião, e não vos dissesse em linguagem tosca, sim, (*sinais de desaprovação*), mas sincera..."(p.181).

Através da frequência repetitiva da expressão "esquiva", o sujeito da enunciação parece chamar a atenção do leitor para a essência ofuscada na aparente esquivança da moça: "Leandro Soares, que fora convidado ao jantar, e assistira a ele, não tirava os olhos do elegante rival e da sua formosa e esquiva dama"(181). Ou seja, à medida que a expressão vai sendo lembrada no enunciado, ela perde o significado primeiro,

revestindo-se de um tom irônico, que questiona implicitamente o comportamento de Isabel.

Porém, apesar do narrador jogar com o enunciatário, levando-o a questionar a postura da moça, em seguida realça o desinteresse da mesma:

Há de parecer milagre ao leitor a indiferença e até o ar alegre com que Soares assistia aos ataques do adversário. Não é milagre; Soares também interrogava o olhar de Isabel e lia nele a indiferença, talvez o desdém, com que tratava o filho do comendador. (p.181)

Através da focalização onisciente, o enunciador mostra que a atuação de Isabel contribuiu para o surgimento da paixão em Camilo: "A esquivança e os desdém da moça não contribuíram pouco para esta transformação"(p.182). Portanto, podemos realmente acreditar que ela jogava, dissimulava para conquistar o melhor partido da província. Isto significa que o espaço e o amor privilegiados são substituídos: Paris e a princesa não mais existem para o recém-chegado da metrópole.

Camilo adoece e o sujeito da enunciação efetua uma pausa no tempo da diegese para preparar um recuo a fatos acontecidos numa época anterior aos eventos narrados no enunciado:

Ao amor desprezado, veio juntar-se o orgulho ofendido, o despeito e a vergonha, e tudo isto, junto a uma epidemia que então reinava na comarca, deu com o nosso Camilo na cama, onde por agora o deixaremos, entregue aos médicos seus colegas.(p.182)

Após esse breve abandono do seu personagem, o narrador inicia o capítulo seguinte, "Revelação", mostrando seu poder diante do enunciado e do leitor:

Não há mistérios para um autor que sabe investigar todos os recantos do coração. Enquanto o povo de Santa Luzia faz mil conjecturas a respeito da causa verdadeira da isenção que até agora tem mostrado a formosa Isabel, estou habilitado para dizer ao leitor impaciente que ela ama. (p.182)

O enunciator sabe que Isabel ama, enquanto todos procuram explicações para o seu comportamento. Utilizando o procedimento da analepse, ele explica o amor que Isabel tinha por uma parasita: "Dera-se o caso alguns anos antes..."(p.182). A flor seca era lembrança de um rapaz da localidade que Isabel amava desde criança. A maneira como Isabel adquiriu a parasita azul lembra-nos o sonho dramático que Leandro teve anteriormente, no tempo da enunciação e não no da diegese, quando viajava com Camilo de volta à Goiás. A flor estava entre os galhos de uma árvore e, ao apanhá-la, o rapaz caiu ao chão. Isabel, vendo seu amor em perigo, soltou "um grito de angústia"(p.183) igual ao narrado por Leandro no seu sonho: "Então Isabel, soltando um grito de angústia, esporeou o cavalo e atirou-se pela ribanceira abaixo"(p.169). A repetição desse gesto desesperado não deixa de ser intrigante. O leitor tem pelo menos duas interpretações para refigurar a intriga. Uma delas é que Leandro poderia ter conhecimento da história, e o pesadelo foi uma manifestação do perigo eminente que representava Camilo; a outra, é que o sujeito da enunciação pode ter reproduzido o gesto com o intuito de levar o leitor a associar a parasita azul a Camilo. Mas, o que

importa é, justamente, essa pluralidade de sentidos permitida pela frequência singulativa anafórica. Com isso, percebemos que a escrita machadiana não é feita à revelia: o autor parece manifestar uma preocupação crescente na configuração da trama, e quem ganha com isso é a literatura e o enunciatário.

Nesse segundo conto, ocorre um maior investimento retórico com relação aos procedimentos metafóricos. A história da parasita azul é um recurso alegórico, rico em significados implícitos. Há uma diferença relevante se compararmos a história da flor, no tempo da diegese, com a sua reprodução no tempo do enunciado. Ou seja, quando Camilo e Isabel eram crianças, havia um certo idealismo e uma crença na fidelidade ao primeiro amor. Porém, se ultrapassarmos a idealização da fábula e alcançarmos o contexto da trama, no tempo da narrativa, perceberemos que o nível do ser é substituído pelo parecer. Afinal, Isabel não é mais aquela menina ingênua do passado. Agindo no enunciado, notamos que a moça transpõe o ideal romântico para alcançar o ideal social: o rico Camilo. Portanto, o jogo de interesses sobrepõe o sentimentalismo ingênuo da infância. Sob a aparente fidelidade amorosa está implícita a necessidade de uma satisfatória e cômoda posição social. Então, podemos concluir que Isabel também é uma parasita, pois, na essência o que defendeu foi justamente uma vida confortável e o casamento com o melhor partido da cidade.

Com referência a Camilo, essa metáfora fica um pouco mais explícita, pois como dissemos, em outro momento, o rapaz viveu todo o tempo à sombra do dinheiro de seu pai. E além disso, as reincidências das atitudes parasitárias do sujeito, no discurso, permitem a analogia entre ele e a flor.



Se compararmos as personagens principais, dos três contos analisados, perceberemos que tanto Luís Soares, como Camilo e D. Benedita são parasitas da sociedade, inaptos a produzirem qualquer coisa, isto porque o fácil acesso à riqueza os corrompeu e os despreparou para construírem uma existência produtiva e independente.

Mas o que não podemos deixar de observar é a transformação ocorrida na construção dos efeitos de sentido. Isto é, no primeiro conto, a personagem é explicitamente mostrada como uma parasita; no segundo, o narrador coloca esse problema social de maneira mais velada, sob a alegoria da flor; e já no último conto, o implícito comanda a configuração da intriga, deixando o leitor realizar efetivamente seu papel na refiguração do texto.

Na continuidade do conto, o narrador não conta quem é o rapaz, envolvido no episódio da flor e volta a falar sobre Camilo e a preocupação de Isabel com a doença dele. Nesse momento, há uma interrupção na narração configurada como analepse para, novamente, o enunciado voltar ao tempo dos acontecimentos:

Isabel guardou-a como se fora uma relíquia; beijava-a todos os dias; e de certo tempo em diante até chorava sobre ela. Uma espécie de culto supersticioso prendia o coração da moça àquela mirrada parasita. Não era porém tão mau coração que ficasse vivamente impressionada quando soube da doença de Camilo. (p.183)

Esse retorno ao tempo da diegese é antecedido por uma paralipse, onde o enunciator focaliza o fato, mas omite parte dele. Então, essa figura de focalização

funciona como um elemento introdutor de uma suspeita a respeito da identidade do rapaz amado por Isabel.

Através da frequência singulativa, percebemos que Isabel, ao contrário do que procura aparentar, tem interesse em Camilo: "Fez indagar com assiduidade do estado do moço..."(p.183). Isso facilita a recepção do enunciatário.

O enunciador novamente ironiza o leitor, comentando que há os leitores perspicazes e os ingênuos; estes ainda não teriam conseguido desvendar o mistério que há na história, enquanto aqueles já sabem que o rapaz amado por Isabel é Camilo:

O desconhecido narrou então a Camilo toda história da parasita, e o culto que até então a moça votava à flor já seca. Um leitor menos sagaz imagina que o namorado ouviu essa narração triste e abatido. Mas o leitor que souber ler adivinha logo que a confiança do desconhecido despertou na alma de Camilo os mais incríveis sobressaltos de alegria. (p.185)

Na verdade, como já observamos, o narrador deixou alguns indícios de que o amor da moça era Camilo, por isso o leitor que sabe ler nas entrelinhas já teria descoberto o fato.

Na continuidade da narrativa, é interessante notarmos que o homem desconhecido devia gratidão ao pai de Isabel, e isso, de uma certa forma, leva-nos a crer que a atitude dele fazia parte do jogo de sedução da moça: "Meu desejo é fazer feliz a filha do meu benfeitor. Sabia que ela gostava de um moço, e que esse moço era capaz de a fazer feliz: abri caminho para que ele chegue até onde ela está"(p.185).

Camilo escreve uma carta para Isabel esperando viver o amor há tanto guardado por ela. Mas, devido a instauração, no enunciado, de uma elipse, não temos informações sobre a reação de Isabel: "Dous dias esperou Camilo a resposta da moça. Veio no terceiro dia"(p.186). Porém, o efeito deste silêncio do discurso é instantâneo, pois logo é revelado que Isabel despreza aquele sentimento novo do rapaz. Para ela, Camilo deveria ter sido fiel ao seu amor, como ela o foi: "o seu amor é de ontem; o meu é de nove anos"(p.186). Aqui, o tempo é utilizado, por Isabel, para fortalecer o argumento de que o amor dela era mais valioso do que o de Camilo, por ser um sentimento antigo. Ironicamente, o enunciador dirige-se novamente ao leitor: "Dizer que esta carta não fez aumentar o amor de Camilo, é escrever no papel aquilo que o leitor já adivinhou"(p.186). Esse "já adivinhou" possui um tom sarcástico porque o narrador aparenta oferecer o poder, ao leitor, de emitir sua interpretação própria, quando, ao contrário, é ele mesmo, o enunciador, quem afirma e permite determinada leitura.

O sujeito da enunciação não concorda com a aparente atitude romântica da moça, de viver em função do primeiro amor, mas, sendo ela assim, ele não quer interferir, pois estaria modificando a personalidade dela:

Alguma leitora menos exigente, há de achar singular a resolução de Isabel, ainda depois de saber que era amada. Também eu penso assim; mas não quero alterar o caráter da heroína, porque ela era tal qual a apresento nestas páginas. (...) Será absurdo; mas era assim. (p. 186)

Através da enunciação enunciada ("Também eu penso assim"), o enunciador revela seu ponto de vista contra o ideal romântico da personagem. Isabel retém a lembrança do primeiro amor, ou seja, ela vive, no presente do enunciado, um sentimento do passado. Hurssel acredita que o presente é uma continuidade de passados e que ele "é ao mesmo tempo o que vivemos e o que realiza as antecipações de um passado rememorado"(RICOEUR:1997,p.58). Portanto, a personagem, ao ter de volta Camilo, realiza a sua expectativa rememorada. Porém, é preciso lembrarmos que esse amor ingênuo do passado sofreu alterações do tempo da história para o tempo do enunciado.

Na verdade podemos notar que essa relação amorosa é um jogo, onde finge-se, dissimula-se, para atingir o objeto de desejo. Camilo, percebendo que deveria provar que amava Isabel, simula um suicídio: "convencido de que era necessário mostrar uma dessas paixões invencíveis a ver se a convencia e lhe quebrava a resolução, planeou Camilo um grande golpe"(p.186). Neste fragmento, a focalização interna revela a intenção de Camilo em manipular Isabel através de um ato falso. É possível notarmos a dissimulação do rapaz através das marcas deixadas no enunciado pelo narrador. Camilo cuidou de ser notado, triste e soturno, pelas pessoas que dariam notícias dele aos familiares e à Isabel:

No fim de cinco dias de infrutíferas pesquisas soube-se que um moço, com todos os sinais de Camilo, fora visto a meia légua da cidade, a cavalo. Ia só e triste. Um tropeiro asseverou-se ter visto um moço junto de uma ribanceira, parecendo sondar com o olhar que probabilidade de morte lhe traria uma queda. (p. 187)

Ora, quem deseja matar-se, não espera tanto tempo. Camilo ausenta-se por uma semana apenas para chamar a atenção da heroína, mas ele não tinha a intenção de morrer. O discurso modalizante da ordem do crer, "parecendo", admite a possibilidade de o rapaz não querer de fato matar-se. A forma de suicídio escolhida por Camilo lembra-nos novamente o sonho de Leandro. Afinal, no sonho, Camilo jogou-se ribanceira abaixo para resgatar o chapéu de Isabel, e, agora, o rapaz parece aproveitar a "imaginação escaldada"(p.169) de Leandro a seu favor. Portanto, o pesadelo de Leandro foi retomado implicitamente duas vezes: na frase angustiada de Isabel e, agora, na escolha do tipo de morte. Então, podemos dizer que a frequência repetitiva é um recurso temporal que está contribuindo com a configuração da intriga, no processo da "mimese II" e, conseqüentemente com a refiguração da mesma, na "mimese III".

O incidente (tentativa de suicídio) é mostrado ao leitor por Camilo e por Miguel, marido da ex mucama de Isabel. Este, querendo ver a moça feliz, ajuda o namorado a reconquistá-la: "O mísero rapaz trazia escrita no rosto a dor de haver escapado à morte trágica que procurara; pelo menos, assim o disse muitas vezes em caminho, ao pai de Isabel"(p.188). A expressão "pelo menos" sugere uma dúvida com relação à veracidade dos acontecimentos narrados pelo ator. Outra marca da dissimulação está na feição do rapaz quando o pai de Isabel revelou que a filha não o desprezava, mas amava-o: "Camilo fez aqui um gesto de surpresa perfeitamente imitado"(p.188). Como vemos, não foi um gesto espontâneo, afinal Camilo sabia do sentimento que Isabel nutria por ele, e já esperava a reação que a moça teve. O próprio narrador deixa latente que a moça sentiria profundamente o sumiço do seu amado:

"Será necessário dizer a dor que sofreu a formosa Isabel quando lhe foram dar notícia do desaparecimento de Camilo?"(p.187).

A última marca deixada pelo enunciador sobre o fingimento do sujeito a respeito de seu suicídio "meio executado"(p.189) é o cuidado da "Providência": "Camilo apressou-se a dizer que a Providência velara por ele; e não soube nunca o que é que ele chamava Providência"(p.189). Portanto, através desses indícios, vemos que Camilo não planejou morrer de fato, apenas queria abalar a moça. Camilo teve competência para reconquistar o amor de Isabel porque sabia dissimular. Portanto, a sanção foi positiva para o sujeito. Enquanto em "Luís Soares", o sujeito é punido por mentir, aqui há a vitória do enganador. Nesse conto, Machado de Assis já relativiza os fatos e as personagens, mostrando que nem sempre vence o bem, ganhando aquele que sabe usar a arma de sobrevivência social: a dissimulação.

Leandro, sabendo do casamento de Isabel e Camilo, muniu-se de faca e saiu para matar seu concorrente. Como dissemos anteriormente, no primeiro contato com Leandro, Camilo percebeu que ele mais falava do que agia: "notou-lhe porém, certa fanfarronice, em todo o gênero de coisas, na política, na caça, no jogo, e até nos amores"(p.166). Tal observação, ou melhor, tal dado da memória, contribuiu para que Camilo continuasse em junção com a vida. Como diz Bergson:

(...) se os corpos têm por objeto receber excitações para elaborá-las em reações imprevistas, também a escolha da reação não deve se operar ao acaso. Essa escolha se inspira, sem dúvida nenhuma, em experiências passadas, e a reação não se faz sem um apelo à lembrança(1999, p.68).

Segundo a teoria bergsoniana, nós utilizamos nossa experiência passada para a realização da ação presente. Camilo consegue desvencilhar-se do perigo atual baseando-se na lembrança, armazenada em sua memória, dos pontos fracos da personalidade de Leandro. Dessa maneira, o passado atualiza-se no presente.

Para fugir da morte, o sujeito finge ter transferido sua posição política de deputado provincial como forma de dissuadir o oponente do desejo de matá-lo. Camilo eleva a vaidade e o orgulho de Leandro, afirmando que ele era importante para o futuro político da província e do país e, aos poucos, consegue manipulá-lo, por tentação, oferecendo-lhe uma compensação política pela perda amorosa. Dando continuidade à revelação da postura mascarada de Camilo, o narrador também dissimula ao dizer que "Os leitores adivinham bem que Camilo nada havia dito em favor de Soares"(p.191). Na verdade, não são os leitores que adivinham, mas é ele, o enunciador, quem afirma.

Em alguns momentos, o sujeito da enunciação transfere a fala para as próprias personagens, utilizando o discurso direto. Esses diálogos dão a ilusão de presentificar o instante da história no enunciado. Segundo Genette: "não existe pois na cena dialogada mais que uma espécie de igualdade convencional entre o tempo da narrativa e o tempo da história"(1979, p.86). Além desse efeito de "atualização" dos fatos, há o de sensação de veracidade dos mesmos, ou seja, o leitor observa os personagens a partir do que eles próprios dizem. Isso é possível também pelo fato de o narrador ser heterodiegético e ter o poder de delegar a voz ao outro, neutralizando, de certa maneira, seu ponto de vista. Porém, essa "neutralização" é mais convencional do que real, isto porque, nos entremeios dos diálogos, o narrador faz suas observações, que

acabam contribuindo para a leitura do enunciatório. É o que podemos notar, por exemplo, na conversa que Camilo teve com Leandro, quando este pretendia matá-lo. Podemos observar, através do diálogo, a forma como o ódio do rapaz foi gradativamente sendo substituído pela resignação. Camilo, já de início, tenta manipular Leandro:

—Atendi a tudo o que me disse; peço-lhe agora que me ouça. É verdade que vou casar com essa moça; mas também é verdade que ela o não ama. Qual é o nosso crime neste caso? Ora, ao passo que o senhor nutre a meu respeito sentimentos de ódio, eu pensava na sua felicidade.(p.189)

O silêncio que existe entre as falas é preenchido pelo sujeito da enunciação, que descreve a reação calada, porém sentida e exteriorizada pelas feições de Leandro:

Não creio que a língua humana possua palavras assaz enérgicas para pintar a indignação que se manifestou no rosto de Leandro Soares. O sangue subiu-lhe todo às faces, enquanto os olhos pareciam despedir chispas de fogo. Os lábios trêmulos como que ensaiavam baixinho uma imprecação eloqüente contra o feliz rival... (p.189)

Sem essa interferência do enunciador, a raiva de Leandro, provavelmente, não teria uma dimensão tão expansiva. O leitor perceberia a indignação do sujeito, mas não com tamanha riqueza de informações. Do que foi mostrado, deve-se dizer que

escolhemos apenas alguns trechos da conversa para endossar o que falamos sobre cena, atualização do momento e contribuição do enunciador nos diálogos. -

Através de um salto temporal (prolepse), o narrador suprime o casamento, a possível festa, e demais eventos ocorridos no tempo da história, para dar notícias do casal um ano após os últimos fatos. Só então, Camilo descobre a verdadeira face da princesa russa: "Havia já um ano que o filho do comendador..."(p.191). Aqui vemos concretizada a ruptura temporal e espacial. Da época em que vivera em Paris, Camilo apenas tinha "uma natural curiosidade em despertar recordações de outro tempo"(p.191), sem a intenção de trocar a vida atual pela anterior. O espaço Paris, tão desejado em outro momento do discurso, passa a ser apenas a "pátria intelectual". Portanto, essa prolepse serve para afirmar, novamente, a ambigüidade do ser humano. Camilo, que, em uma época anterior, não tinha outra ambição senão voltar a Paris e, principalmente, viver um grande amor com a princesa russa, não tem outra reação, frente as notícias da França, que a curiosidade. E a elipse instaurada nessa prolepse tem a função de selecionar fatos realmente significantes para a trama.

Vimos no capítulo teórico, que a composição da intriga, segundo a teoria desenvolvida por Paul Ricoeur, passa por três momentos: mimese I, II e III. Em "A Parasita Azul", a tessitura da intriga, configurada na mimese II, já pode ser analisada em termos temporais. Como foi observado por Ricoeur (1994), a piedade e o terror, na tragédia, são representados pelo poeta por meio da intriga. Ora, se a intriga e sua completude dependem da ordenação lingüística, podemos dizer que o tempo é a base para a concretização dos efeitos de sentido que terão sustento na refiguração da mimese III.

Como já dissemos, o leitor de "A Parasita Azul" não tem mais a presença constante da "mão" do narrador guiando-o numa viagem confiante e previsível como em "Luís Soares". No segundo conto analisado, o percurso da trama conduz o leitor por caminhos tortuosos, em que principalmente as anisocronias (sumários, elipses, etc) confundem o enunciatário, levando-o a refletir mais. Isso porque os fatos são revelados a seu tempo. Portanto, o reconhecimento efetuado pelo leitor se dá de forma mais prazerosa, pois, o enunciador permite que ele dê seus próprios passos a caminho de uma leitura mais livre. Apesar de "A Parasita Azul" não fazer parte dos contos consagrados de Machado de Assis, percebemos uma progressão tanto no processo de configuração (mimese II) como no de refiguração (mimese III) do texto. Se no primeiro conto analisado, o tempo em termos de material para a arquitetura do enunciado, foi pouco utilizado, em "A Parasita Azul", percebemos que o mesmo não acontece. O sujeito da enunciação utiliza, além das anacronias, as anisocronias; o que indica um amadurecimento do autor em relação ao uso desse recurso temporal que fará de suas criações verdadeiras obras primas. Isto porque o tempo utilizado na arquitetura da trama, contribui significativamente para a obtenção dos efeitos de sentido processados na configuração da intriga e percebidos na recepção da própria.

No conto "A Parasita Azul", notamos que o sujeito da enunciação trabalha alternadamente o tempo. Há uma simultaneidade coerente da narrativa, porém, o narrador evoca os fatos do discurso, alterando a ordem cronológica dos acontecimentos. A rigor, o que pretendemos dizer é que para ter coerência, o texto literário não precisa necessariamente seguir uma ordem linear onde discurso e diegese se igualem. Essa anacronia é um recurso fundamental para se perceber as diferenças

temporais existentes no discurso, e para enriquecer a composição da intriga. A partir da distribuição dos fatos no enunciado é possível notarmos as divergências entre a ordem temporal da diegese e a ordem do discurso. Para mostrar essa diferença, classificamos os acontecimentos, relatados pelo enunciator, utilizando as letras do alfabeto (para representar os fatos na narrativa) e utilizamos números arábicos para estabelecer a ordem cronológica dos eventos na diegese. Pelo fato de o alfabeto possuir apenas vinte e quatro letras, e os eventos no enunciado ultrapassarem esse número, utilizamos um sinal acima das letras que se repetem para diferenciar os eventos.

O enunciado começa narrando a volta de Camilo ao Brasil (A); depois refere-se ao nascimento e à origem do rapaz (B); relata a chegada do naturalista francês, em 1828, época em que Camilo tinha um ano de idade (C); trata do tempo em que o naturalista foi poeta, em 1810, fato anterior (na história) a todos os outros e que justifica a escolha do nome do afilhado (D); trata da ida de Camilo para Paris (E); morte do padrinho de Camilo (F); da conclusão do curso de medicina e da viagem do protagonista pela Europa (G); conta das cartas do pai a Camilo pedindo, e depois ordenando, que voltasse ao Brasil (H); da paixão pela princesa russa (I); aqui, o discurso conta um acontecimento anterior (no tempo da história) a "I", ou seja, que a "princesa" trabalhou numa casa de modas até a revolução de 1848 (J); narra a resolução de Camilo em voltar para seu país (K); o enunciado volta ao primeiro fato (A) da narrativa, que é o retorno de Camilo ao Brasil (L); fala do encontro com Leandro, no Rio de Janeiro (M); da ida para Goiás (que se dá depois de uma elipse) (N); conversas entre Camilo e Leandro durante a ida para a terra natal (O); encontro de

Camilo com seu pai e seus conterrâneos (P); ida para a missa e encontro com Isabel (Q); volta a narrar (depois de uma elipse) um dia antes da festa do Espírito Santo, que se dará no Domingo (R); paixão de Camilo por Isabel (S); Camilo adoece (T); revelação que Isabel ama a partir da história da parasita azul, que é anterior a quase todos os fatos até então (U); volta à doença de Camilo (V); Camilo procura Isabel para revelar seu amor (W); Camilo reencontra o homem misterioso que conta a história da parasita e revela que Isabel ama-o (X); Isabel não aceita o recente amor de Camilo (Y); após outra elipse, Camilo resolve, depois de semanas sem êxito em conquistar a moça, sumir e executar seu plano de suicídio (Z); Miguel encontra Camilo (depois de uma semana) (A'); o pai de Isabel fala ao comendador da necessidade de casar os filhos (B'); Leandro procura Camilo para matá-lo (C'); Camilo convence Leandro a trocar o amor pela política (D'); após um salto temporal, Camilo recebe notícias de Paris, dentre elas jornais que revelam o real caráter da princesa (E').

Comparando esta distribuição na narrativa com a cronologia dos eventos na diegese temos: A 12; B 2; C 3; D 1; E 5; F 6; G 7; H 8; I 10; J 9; K 11; L 12; M 13; N 14; O 15; P 16; Q 17; R 18; S 19; T 20; U 4; V 20; W 21; X 23; Y 22; Z 24; A' 25; B' 26; C' 27; D' 28; E' 29. Neste esquema, como já foi dito, as letras equivalem aos fatos ocorridos no enunciado, e os números arábicos ao acontecimento na diegese. Então, o evento (A), por exemplo, que conta a volta de Camilo ao Brasil, só aconteceu no tempo da história depois de vários outros fatos (D1; B2; C3; U4; E5; F6; G7; H8; J9; I 10; K11). Ou seja, primeiro o naturalista francês é poeta; depois nasce Camilo e se explica sua origem. Em 1828, o comendador conhece o naturalista e o convida a ser padrinho do filho. Seguindo ainda a ordem da diegese, ocorre a história da parasita

azul, quando Camilo e Isabel eram ainda crianças; Camilo vai para Paris completar os estudos, o padrinho do rapaz morre e, após concluir o curso de medicina e viajar pela Europa, Camilo recebe as cartas intimatórias do pai para regressar ao Brasil. Na revolução de 1848, a "princesa" russa trabalhou em uma casa de modas, Camilo se apaixona por esta moça, mas a insistência do comendador faz com que o rapaz regresse à sua pátria para, finalmente chegar-se ao fato (A). Portanto, este evento ocorreu na diegese depois de doze outros acontecimentos narrados no discurso, mas é este fato (A 12) que o sujeito da enunciação escolhe para iniciar a história no tempo do enunciado. Então, notamos que as posições temporais em alguns trechos do discurso diferem da ordem linear ocorrida na diegese. Mas, a partir do ponto Z 24, a narrativa torna-se regular.

A posição inicial do discurso é estratégica, pois a partir dela o autor consegue extrair alguns efeitos que não seriam atingidos se ele começasse, por exemplo, pela história da parasita azul. Se assim fosse, o leitor já desvendaria o mistério que permeia a história: a obstinação de Isabel em não amar ninguém. Então, trata-se de uma estratégia temporal, usada a favor da construção do sentido do texto. Porém, não queremos afirmar que isso seja um fato novo na história da literatura, pois Genette já afirmava sobre a anacronia: "ela é , pelo contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária"(1979,p.35). Também não pretendemos mostrar que as relações temporais se limitam a essa questão. O que queremos ressaltar é a presença do embrião temporal, que vai crescer e tomar uma dimensão muito mais complexa nas obras maduras de Machado de Assis. Portanto, o esquema proposto tem apenas a intenção de elucidar as transformações pelas quais o sujeito da enunciação produz ao criar seu

discurso. Afinal, como dissemos, este enunciado relata uma história passada, e, ao construí-la discursivamente, o enunciator transita numa relação de concomitância e não-concomitância em relação ao tempo instaurado no discurso. Ou seja, através dos recuos e avanços temporais (analepses e prolepses), o narrador maneja a temporalidade, utilizando-a de maneira flexível. Através das anisocronias também foi possível percebemos essa contribuição dos recursos temporais a favor da formação dos sentidos do texto.

No primeiro texto analisado, do livro *Contos Fluminenses*, os eventos são contínuos, portanto, como dissemos, há uma maior complexidade, do primeiro para o segundo conto em análise, no tratamento uso do tempo na construção textual. Porém, esses recursos temporais causadores dessa flexibilização ficcional, em "A Parasita Azul", ainda não estão sendo utilizados em sua plenitude, apenas indicam o progresso de seu emprego na composição do discurso. Afinal, como pudemos observar, o narrador de "A Parasita Azul", apesar de deixar o leitor dar seus próprios passos a caminho do entendimento do texto, não utiliza os recursos temporais de maneira plena. Com relação à utilização das elipses, por exemplo, notamos que seu silêncio foi, na maior parte do enunciado, usado em benefício da economia de tempo e espaço. Isso limita a utilidade do recurso, pois sabemos que a elipse é um elemento importantíssimo para atingir certos efeitos de sentido. Mas, como dissemos, Machado progressivamente vai amadurecendo sua escritura e melhor aproveitando as possibilidades que tais elementos anisocrônicos permitem. Em "Noite de Almirante", por exemplo, o sujeito da enunciação inicia o conto narrando a chegada de Deolindo que, após passar algum tempo viajando, teria uma noite de almirante nos braços de

Genoveva. O enunciador, através de uma analepse completiva, explica como os personagens se conheceram e fala da necessidade de Deolindo viajar a trabalho. Tendo em vista essa separação provisória, os apaixonados acharam por bem fazerem um pacto de fidelidade:

—Juro por Deus que está no céu. E você?

—Eu também.

— Diz direito.

—Juro por Deus que está no céu; a luz me falte na hora da morte.(p.446)

Afirmado o contrato, Deolindo partiu e, Genoveva ficou esperando-o. Isso é o que o leitor acredita, pois, após a partida do rapaz ocorre a anulação do tempo do discurso enquanto o da diegese prossegue:

Afinal separaram-se, Genoveva foi ver sair a corveta e voltou pra casa com um tal aperto no coração que parecia que "lhe ia dar uma cousa". Não lhe deu nada, felizmente; os dias foram passando, as semanas, os meses, dez meses, ao cabo dos quais, a corveta tornou e Deolindo com ela.

Lá vai ele agora, pela rua de Bragança... (p.446)

A elipse ocorre justamente no ponto e vírgula, depois da palavra "felizmente".

A maneira como manifesta essa anisocronia é tão sutil que permite ao leitor a impressão de que não ocorre o lapso temporal e que o discurso continua falando de Genoveva. Porém, o narrador não conta o que aconteceu com a moça nesse tempo em

que o casal ficou separado. Portanto, essa elipse contribui para os efeitos de sentidos do texto. Afinal, o enunciatário acredita que Genoveva cumpriu o acordo e preservou seu juramento. Só no momento escolhido pelo sujeito da enunciação é que se tem conhecimento dos fatos ocorridos no tempo da história e omitidos no tempo da narrativa. A rigor, o que pretendemos mostrar é justamente essa intensificação na exploração dos procedimentos temporais com função retórica. Machado de Assis, progressivamente investe nesses componentes do tempo para gerar significados. E é isso que procuraremos analisar mais detidamente no conto "D. Benedita", do terceiro livro de contos do autor.

5. A Configuração temporal em "D. Benedita"

Diferentemente dos dois contos analisados, a temporalidade condutora do fio discursivo em "D. Benedita" é o presente, portanto, as relações dos tempos verbais são organizadas conforme o sistema temporal enunciativo. Essa escolha determina um sentido, que comentaremos no momento oportuno.

No início do discurso temos a impressão de que o tempo faz parte da temática do texto, como em "O Segredo de Augusta", narrativa do primeiro livro de contos de Machado de Assis. Isto porque o enunciador começa falando sobre a dificuldade de se saber a idade de D. Benedita: "A cousa mais árdua do mundo, depois do ofício de governar, seria dizer a idade exata de D. Benedita. Uns davam-lhe quarenta anos, outros quarenta e cinco, alguns trinta e seis"(p.307). Mas, a impressão inicial é desmotivada quando o sujeito da enunciação diz que "bastava interrogá-la" para saber quantos anos tinha realmente. Portanto, a protagonista não parece querer esconder sua idade. Porém, é preciso observar no texto as marcas da enunciação, que, no decorrer do discurso, contribuem intensivamente para os efeitos da trama. E o que de fato parece interessar não é a aparência, ou a idade que a protagonista tem ou aparenta ter, mas, sim, a sua essência.

Através da opinião do corretor de fundos, notamos o discurso usado como estratégia para adquirir uma recompensa, ou seja, o corretor formula uma opinião mentirosa, pois não condiz com a realidade, esperando agradar D. Benedita: "Um corretor de fundos descia aos vinte e nove; mas esta opinião, eivada de intenções ocultas, carecia daquele cunho de sinceridade que todos gostamos de achar nos

conceitos humanos"(p.307). Percebemos que essa "sinceridade" dos "conceitos humanos" é relativa e quase irreal, afinal, é característica humana a contradição, pois, nesse caso, o sujeito (corretor) diz uma coisa que não corresponde à realidade, isto é, mente para camuflar sua intenção verdadeira. Essa ambigüidade do ser humano será intensamente trabalhada nesse conto. Aqui já se percebe a maturidade do autor, que traça um retrato da sinuosidade do comportamento e da complexidade da mente humana.

O sujeito da enunciação manifesta-se explicitamente duas vezes no primeiro parágrafo do conto:

(...) mas esta opinião eivada de intenções ocultas, carecia daquele cunho de sinceridade que todos gostamos de achar nos conceitos humanos. Nem eu a cito, senão para dizer, desde logo, que D. Benedita foi sempre um padrão de bons costumes. A astúcia do corretor não fez mais do que indigná-la, embora momentaneamente; digo momentaneamente.(p.307)

A intromissão do sujeito da enunciação deixa claro que um dos motivos em retratar o modo de pensar do corretor é chegar à forma de agir de D. Benedita, que se sente indignada momentaneamente. Esta última palavra é realçada pelo narrador, como se ele chamasse a atenção do leitor para essa atitude da heroína: "digo momentaneamente". Porém, mesmo insistindo nisso, o enunciador ainda não revela completamente a alma de D. Benedita, pois pode-se pensar que essa indignação instantânea seja um indício de uma possibilidade de sucesso por parte do corretor.

Através de um recuo temporal (analepse), o sujeito da enunciação focaliza o aniversário de D. Benedita: "D. Benedita fez quarenta e dois anos no domingo, dezanove de setembro de 1869"(p.308). Mas, apesar de o discurso regredir a um tempo passado em relação ao momento da enunciação, os tempos verbais continuam no presente: "São seis horas da tarde; a mesa da família está ladeada de parentes e amigos, em número de vinte ou vinte e cinco pessoas"(p.308). Há um requinte maior na elaboração desse recuo, pois parece que o sujeito da enunciação usa uma câmera que se movimenta no tempo, revelando fatos continuamente, apesar de estarem separados temporalmente. Esse recurso não dá ao enunciatário a sensação de deslocamento temporal, instalando-se a anacronia tão naturalmente que quase não se percebe. Isto porque o uso dos verbos no presente neutraliza a distância entre o enunciado e a história, ou seja, o leitor tem a ilusão de viver o presente do fato. Cria-se, então, a impressão que o tempo da leitura e o da enunciação coincidem com o tempo dos acontecimentos. É com essa analepse que entramos de fato na história de D. Benedita.

Na descrição dos convidados para a festa, faz-se, novamente, o uso de uma analepse, mas dessa vez sumarizada: "Muitas dessas estiveram no jantar de 1868, no de 1867 e no de 1866, e ouviram sempre aludir francamente à idade da dona da casa"(p.308). As informações desse recuo temporal favorecem os efeitos de sentido, pois o que o discurso revelará mais tarde sobre a protagonista entra em contradição com tais fatos. Afinal, se D. Benedita é tão volúvel, como se explica a constância de algumas pessoas em seu convívio? Portanto, essa analepse sumarizada contribui para realçar a ambigüidade humana. Afinal, apesar da volubilidade ser marca da

protagonista, percebemos a sua necessidade social de manter um certo círculo de "amizades". Portanto, a permanência dessas pessoas só ocorre pela utilidade social das mesmas. Como o cônego Roxo, por exemplo, que "além de trincar o peru nos dias solenes, (...) exercia o papel de conselheiro"(p.315).

Dentre os convidados da festa, D. Benedita dá atenção especial à D. Maria dos Anjos, mãe de Leandrinho, um bacharel de vinte e dois anos. O carinho que a anfitriã dispensa àquela senhora chega a ser exagerado: "D. Benedita não se contenta de falar à senhora gorda, tem uma das mãos desta entre as suas; e não se contenta de lhe ter presa a mão, fita-lhe uns olhos namorados, vivamente namorados"(p.308). O narrador chama a atenção para os olhos de D. Benedita: "Não os fita, note-se bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instantâneo"(p.308). Nessa cena, a focalização externa é um índice da personalidade de D. Benedita. Numa primeira leitura, o leitor pode não perceber a relação do olhar com a alma da heroína. Mas, no final do conto, quando o sujeito da enunciação desnuda a personagem, é possível notarmos o trabalho do autor em alinhar os fatos para o efeito final.

Através da debreagem de segundo grau, quando o narrador projeta a fala das pessoas do enunciado, é- nos apresentado o marido de D. Benedita que, por motivo de trabalho, havia mudado para o Pará há uns dois anos e nunca mais voltara. Porém, o que fica em suspense é a facilidade com que D. Benedita desiste do desembargador. Afinal, sempre que ouvia falar do marido, chorava e, além disso, explicava o sujeito que falava a Leandrinho, que ela "morre pelo marido"(p.309). E segundo o cônego Roxo, quando ela soube que o marido estava "de amores com uma viúva", "deu todas as ordens para seguir no primeiro vapor"(p.310). Mas, depois de três dias ela cancelou

a viagem. Sabemos que medo de embarcar não tinha, pois já havia ido à Europa. E ainda que, ela parecia amar o esposo, pois demonstrava sofrer com a ausência dele. Então, não sabemos ainda o motivo de tamanha ambigüidade. E essa dúvida é instaurada tanto em termos de perspectiva, como em termos temporais, pois, a focalização externa, feita por uma personagem e revelada num discurso direto, aumenta a distância do leitor com referência aos eventos. E em termos temporais, a dúvida se instaura no enunciatário, devido à longa separação do casal, afinal fazia "dous anos e meio" que o desembargador estava longe de sua família, e ainda, devido aos outros demarcadores temporais: "Chorou uma noite inteira, no dia seguinte não quis almoçar, e deu as ordens para seguir no primeiro vapor"(p.310). Apesar da manifestação de dor e da agilidade em apressar o encontro com seu esposo, D. Benedita "desfez a viagem daí a três dias"(p.310). Portanto, três dias foram suficientes para demovê-la da idéia de ir ter com o marido.

Nesse conto, a freqüência também é um recurso importante para o tecer da intriga. D. Benedita, ao voltar para sua festa, num diálogo com D. Maria dos Anjos diz a esta que ela era "um anjo, um verdadeiro anjo"(p.310). E o discurso reproduz esse fato três vezes: "a mãe dela não podia ver, tão entregue estava à contemplação da recente amiga. Um anjo, um verdadeiro anjo"(p.310). Porém, é a terceira repetição que amplia o significado para o enunciatário, pois a frase recorrente vem acompanhada de uma analepse, e, por meio desta, o narrador informa que a chinela roída por baratas fora presente de uma amiga do ano passado, que também já foi considerada um anjo:

(...)sentou-se na cadeira que tinha perto, tirou a chinela, e viu o que era: era um roidinho de barata. Outra raiva de D. Benedita, porque a

chinela era muito galante, e fôra-lhe dada por uma amiga do ano passado. Um anjo, um verdadeiro anjo. (p.311)

Ao reproduzir no enunciado várias vezes o que ocorreu uma vez no tempo da diegese, o sujeito da enunciação leva o leitor a desconfiar da durabilidade e da veracidade das amizades da protagonista. Ou seja, à medida que o narrador reproduz a fala da protagonista, vai desconstruindo a aparente afetividade da expressão e construindo uma nova leitura, em que o sentido primeiro passa a ser questionado.

Um fator interessante nesse texto é a perspectiva, afinal, o autor, através de seu olhar, faz uma análise cortante das personagens, conseguindo sair da previsibilidade do tipo para alcançar a complexidade da persona. Como diz Alfredo Bosi: "o olho que só reflete é espelho, mas o olhar que sonda e perscruta é foco de luz"(1999, p.48). É a partir desse olhar investigativo que o caráter de D. Benedita vai sendo exposto. O mais importante é que essa riqueza do ponto de vista, ou do trabalho do enunciador, vem acompanhada dos recursos temporais, o que possibilita dizer que é da união desses elementos que a trama se completa.

Na continuidade do conto, mais uma vez o sujeito da enunciação faz uso da freqüência, agora caracterizada como singulativa anafórica. Já dissemos, num outro momento, da ênfase que o narrador dá aos olhos da heroína. O discurso, nesse caso, reproduz o olhar inquieto e repetido de D. Benedita: "E declarou que não, que a outra é que era boa, um anjo, um verdadeiro anjo, palavra que ela sublinhou com o mesmo olhar namorado, não persistente e longo, mas inquieto e repetido"(p.310). Essa observação realça a vulnerabilidade presente na expressão da protagonista. É preciso

notar, ainda, a exploração dos sentidos do silêncio, ou seja, segundo Orlandi: "o silêncio não tem uma relação de dependência com o dizer para significar: o sentido do silêncio não deriva do sentido das palavras"(1997,p.68). Portanto, o enunciador, ao descrever a linguagem dos olhares, remete ao não-dito, mas, apesar da ausência de palavras, percebemos que o silêncio significa e preside a possibilidade de significados, permitindo ao narrador a interpretabilidade do não-dito e ao enunciatário a compreensão dos processos de significação. Porém, há momentos em que o silêncio do olhar é preenchido pelo enunciador: "Um dos convivas, o Leandrinho, autor do brinde, dizia com os olhos,— não com a boca, — e dizia-o de um modo astucioso, que o melhor doce eram as faces de Eulália"(p.310). Neste trecho, através de uma focalização interna, sabemos o que diziam os olhos de Leandrinho.

O sujeito da enunciação também repete o fato de D. Maria dos Anjos ser uma amiga recente da protagonista: "(...) sentou-se com a recente amiga ao lado, agradecendo os cuidados que lhe deu, pegando-lhe outra vez na mão"(p.310). Aqui, também ocorre a reprodução do gesto de afeto (pegar nas mãos) de D. Benedita para com sua amiga. Esta frequência é a singulativa anafórica, já a frequência a que nos referimos no início deste parágrafo é classificada de repetitiva, porque o enunciador reproduz mais de uma vez o fato da diegese: "(...) a mãe dela não podia ver, tão entregue estava à contemplação da recente amiga"(p.310). Como podemos notar, esse recurso anisocrônico é essencial para o sentido do texto, afinal, a partir dessas frequências, o leitor vai elaborando o processo de refiguração da intriga.

Apesar do enunciador ir sugerindo essas manifestações de inconstância por parte da protagonista, ele também insere no discurso fatos que intrigam o leitor:



"Enquanto ela compõe os babadinhos e rendas do roupão branco, um roupão de cambraia que o desembargador lhe dera em 1862, no mesmo dia do aniversário, 19 de setembro..."(p.310). Essa analepse, de aproximadamente sete anos, semeia a curiosidade em torno da personalidade de D. Benedita, pois, mesmo manifestando atitudes aparentemente volúveis, ela preserva objetos de um passado remoto.

O tempo da história pára e o do discurso prossegue na descrição de D. Benedita:

"Ao contrário de Medusa, nota-se-lhe o alisado simples do cabelo, preso sobre a nuca. Os olhos são vulgares, mas têm uma expressão bonachã. A boca é daquelas que, ainda não sorrindo, são risonhas..."(p.310). Os olhos aqui apresentados contradizem os olhos que foram descritos anteriormente. Enquanto estes têm expressão de paciência, aqueles são marcados pela inquietude. Mas, o que o sujeito da enunciação afirma nesta descrição é posto em dúvida quando ele mesmo declara que "D. Benedita fitou os olhos irritados no sinal branco; felizmente a expressão bonachã deles não era tão bonachã que se deixasse eliminar de todo por outras expressões menos passivas, e retomou o seu lugar"(p.311). Portanto, a aparente passividade do olhar não o isenta de outras expressões. Com isso vemos que essas focalizações externas não esclarecem o caráter da heroína.

O ofuscamento em torno de D. Benedita só é possível por causa da reprodução do discurso de certas situações. Nesse sentido, a freqüência é um recurso usado na configuração da intriga que contribui para a refiguração da mesma. Além disso, é importante notarmos a forma como o enunciado é construído. Isto é, o enunciador imobiliza o tempo da diegese para tecer suas observações e, só depois, retoma no discurso o tempo da história. No fragmento acima, o tempo é paralisado no ponto e

vírgula e retomado em "(...) e retomou o seu lugar". Essa pausa descritiva é introduzida com uma intrusão do sujeito da enunciação que se manifesta explicitamente no discurso, dirigindo-se diretamente ao leitor: "Enquanto ela compõe os babadinhos e rendas do roupão branco, (...) convido a leitora a observar-lhe as feições"(p.310).

O narrador heterodiegético demonstra ter consciência de seu saber e de seu poder em selecionar o que deve ser dito:

A boca é daquelas que, ainda não sorrindo, são risonhas, e tem esta outra particularidade, que é uma boca sem remorsos nem saudades: podia dizer sem desejos, mas eu só digo o que quero, e só quero falar das saudades e dos remorsos.(p.310)

É interessante observarmos os paradoxos utilizados na descrição feita pelo sujeito da enunciação. A descrição é tão contraditória quanto a personalidade da heroína: "A boca é daquelas que, ainda não sorrindo, são risonhas"; "Toda essa cabeça, que não entusiasma, nem repele, assenta sobre um corpo antes alto do que baixo, e não magro nem gordo"(p.310). Portanto, essa justaposição de contrários coincide com o caráter de D. Benedita.

Em determinado trecho, a fala do sujeito da enunciação se mistura com as palavras da protagonista:

Noto que rasgou agora o babadinho do punho esquerdo, mas é porque, sendo também impaciente, não podia mais 'com a vida deste diabo'.

Essa foi a sua expressão, acompanhada logo de um 'Deus me perdoe!' que inteiramente lhe extraiu o veneno.(p.311)

Esta forma como o fato é mostrado pode dar a impressão de que o narrador continua falando do babadinho, mas, na verdade, a raiva sentida por D. Benedita é pelo marido ausente. Porém, "a cólera durou pouco mais de meio minuto"(p.311); portanto, a duração, medida objetivamente, dos sentimentos da personagem é curtíssima, e isso intensifica o enigma em torno dela. Afinal, ao mesmo tempo em que está movida pelo desejo de dar notícias ao marido, sente raiva deste; mas, a fúria não dura quase nada. Assim, prevalece a ambigüidade sobre a personalidade de D. Benedita, e tal contradição foi, nesse caso, manifestada em termos temporais.

Através de uma elipse declarada, o enunciador suprime a descrição do almoço: "Deixemo-las almoçar à vontade"(p.312). Nesse caso, o papel da elipse é economizar tempo e espaço, afinal esse fato da diegese não interessa à narrativa. E, apesar do silêncio discursivo sobre o almoço, o tempo do enunciado prossegue, mudando a direção da focalização para as sensações deixadas no ambiente:

(...)descansemos nessa outra sala, a de visitas, sem aliás inventariar os móveis dela, como o não fizemos em nenhuma outra sala ou quarto. Não é que eles não prestem, ou sejam de mau gosto; ao contrário são bons. Mas a impressão geral que se recebe é esquisita, como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados.(p.312)

O sujeito da enunciação não demonstra interesse em descrever o espaço e os objetos, mas não deixa de expor no enunciado a impressão que aquele ambiente imprime ao espírito. E essas sensações cooperam com o clima de incertezas e indeterminações que pairam na trama.

O narrador constrói o perfil de Eulália de modo a acentuar-lhe "a severidade dos modos". Ao contrário do outro filho de D. Benedita, que é "um pirralho de doze anos", a filha parece interessar ao narrador: "Eulália interessa-nos, não só pelo que vimos de relance no capítulo passado, como porque, ouvindo a mãe falar em D. Maria dos Anjos e Leandrinho, ficou muito séria e, talvez, um pouco amuada"(p.312). Só agora o leitor e D. Benedita têm conhecimento da opinião de Eulália a respeito do pretendente. Porém, pelo fato de o discurso ser modalizante da ordem do crer (talvez) e da focalização ser externa, não há uma certeza com relação aos sentimentos da moça. Mas, como "as histórias são contadas por alguém, que se incumbe de preencher as lacunas e divulgar o escondido"(p.312), o sujeito da enunciação vai aos poucos mostrando Eulália, que parece ser bem diferente da mãe. Isto porque, através da focalização zero, notamos que a filha é resoluta e enérgica, mesmo que "nem todas essas particularidades" estivessem presentes nos olhos de Eulália:

Eulália foi à janela, relanceou a vista pelo Campo, e, se lhes disser que com uma pontazinha de tristeza nos olhos podem crer que é pura verdade. Não era todavia a tristeza dos débeis ou dos indecisos; era a tristeza dos resolutos (...) era uma tristeza máscula. (p.312)

Se D. Benedita é tão extremosa em suas atitudes, Eulália parece ser mais contida. Essa diferença entre mãe e filha fica nítida quando D. Maria dos Anjos chega à casa delas: "D. Benedita não se fartava de dizer que a visita naquele dia era uma grande fineza, uma prova de amizade"(p.312). Diante da mesma situação, a filha tem um comportamento diferente:

Sentada na cadeira fronteira à mãe, ao pé da outra ponta do sofá em que estava D. Maria dos Anjos, Eulália dava à conversação das duas a soma de atenção que a cortesia lhe impunha, e nada mais.(p.313)

Esses procedimentos da perspectiva, que buscam contrastar o caráter de D. Benedita com o de Eulália, servem para estruturar o discurso. Afinal, se observarmos as fases da narrativa, perceberemos que a filha consegue manipular a mãe porque tem competência para isso, ou seja, Eulália consegue transformar a situação disfórica em que se encontrava (ter de casar-se com Leandrinho), alcançando a realização de seu desejo, que foi casar-se com quem amava. Amarrando tudo isto, e sabendo que o discurso reveste o nível narrativo concretizando-o, vemos como o ponto de vista do sujeito da enunciação contribui decisivamente para a construção dos efeitos de sentido.

O sujeito da enunciação parece chamar a atenção do leitor com relação ao tempo gasto por D. Benedita, para escrever a carta ao marido: "D. Benedita levantou-se, no dia seguinte com a idéia de escrever uma carta ao marido (...) A mala fechava-se às duas horas da tarde, D. Benedita acordara às nove"(p.310). Apesar do desejo de enviar notícias ao desembargador, a protagonista ficou uma hora compondo as rendas

do seu roupão, observando a chinela roída por barata, e, depois disso "D. Benedita ficou a olhar para o ar, parada, fixa. Nisto o relógio da sala de jantar começou a bater horas. D. Benedita logo às primeiras duas estremeceu: — Jesus! Dez horas!"(p.311). Só então, a heroína parte para a atitude de elaborar a carta, mas, como já eram horas de almoçar, a ação foi interrompida. Como podemos notar, o ato pretendido é facilmente substituído por qualquer eventualidade. Após o almoço, "D. Benedita conversou com a filha até depois do meio-dia, para ter tempo de descansar o almoço e escrever a carta. Sabem que a mala fecha às duas horas"(p.312). Observamos que a inicial ansiedade em escrever "uma carta, duas cartas, todas as cartas de uma esposa ao marido ausente"(p.310), é revestida por uma apatia e uma lenta execução do desejo. Ainda que o enunciador dirige-se explicitamente ao leitor, para adverti-lo sobre o passar das horas, D. Maria dos Anjos chega à casa de D. Benedita, e esta, assim que tomou conhecimento da visita, "largou a pena, alvoraçada; vestiu-se à pressa, calçou-se, e foi à sala"(p.312). Quando a senhora deixou a casa, "D. Benedita correu a acabar a carta. Era tarde; não relatara o jantar da véspera, nem já agora podia fazê-lo. Resumiu tudo"(p.314). Como fica claro no enunciado, escrever uma carta não é algo que leve muito tempo, porém, se D. Benedita acordou às nove horas e o correio fechava às duas horas, podemos entender que ela gastou quase cinco horas para realizar a ação. E, apesar da simplicidade que se é elaborar uma carta, D. Benedita "deixou-se cair no sofá, cansada, exausta. A carta era muito comprida apesar de não dizer tudo; e era-lhe tão enfadonho escrever cartas compridas"(p.315). Neste fragmento, notamos que o narrador reproduz o pensamento de D. Benedita, portanto, essa frequência repetitiva revela a singularidade do caráter da protagonista, e isso, talvez, explique a impressão

esquisita que pairava na casa da heroína: "como se ao trastejar daquela casa houvesse presidido um plano truncado, ou uma sucessão de planos truncados"(p.312). Se D. Benedita utilizou aproximadamente cinco horas para escrever uma carta, e ainda assim, sentia-se entediada, pode-se imaginar quantos planos deixou de realizar.

O discurso, à medida que avança, vai deixando marcas da personalidade de D. Benedita. Um exemplo disso é sua relação com os livros. Ao invés de ler uma obra para ir à outra, lia todas ao mesmo tempo: "Eram três romances que D. Benedita lia ao mesmo tempo. Um deles, note-se, custou-lhe não pouco trabalho"(p.315). Apesar da dificuldade em conseguir um dos livros desejados, e do entusiasmo em lê-lo, passados os cinco primeiros capítulos de leitura ardente e eufórica, D. Benedita perdeu o interesse:

Voltou ansiosa, namorada do livro, tão namorada que abriu as folhas, jantando, e leu os cinco primeiros capítulos naquela mesma noite. Sendo preciso dormir, dormiu; no dia seguinte não pôde continuar, depois esqueceu-o.(p.315)

Esse movimento anacrônico amplia o significado para o leitor, pois, a partir desta analepse, percebe-se a rápida transformação ocorrida nos desejos da protagonista. Como vemos, o enunciado analéptico é encerrado por um sumário que mostra o alheamento de D. Benedita com referência ao livro. Então, a euforia do dia em que tomou posse da obra não havia sido retomada. É intrigante a atitude de D. Benedita, que demonstra um exagerado empenho frente às coisas e pessoas, mas em pouco tempo perde o ardor pelas mesmas.

Ao instaurar o presente da enunciação, tem-se a impressão de que a heroína vai recomeçar a leitura: "Agora, porém, passados oito dias, querendo ler alguma coisa, aconteceu-lhe justamente achá-lo à mão"(p.315). Mas, o tempo da história é silenciado numa elipse que acentua o efeito da intriga, pois, por causa dessa anisocronia, o leitor tem a sensação de que D. Benedita retoma a leitura interrompida há oito dias: "E ei-la que torna ao sofá, que abre o livro com amor, que mergulha o espírito, os olhos e o coração na leitura tão desastradamente interrompida"(p.315). Nesse momento o discurso cala a diegese, e esse silêncio, unido à observação feita pelo sujeito da enunciação, dá continuidade aos efeitos de sentido:

D. Benedita ama os romances, é natural; e adora os romances bonitos, é naturalíssimo. Não admira que esqueça tudo para ler este; tudo, até a lição de piano da filha, cujo professor chegou e saiu, sem que ela fosse à sala. (p.315)

Porém, o que se afirma na enunciação, é negado no enunciado, pois, na verdade, esse esquecimento da realidade não foi resultado de uma leitura prazerosa, como parece, mas, sim, de um sono profundo: "Eulália despediu-se do professor; depois foi ao gabinete, abriu a porta, caminhou pé ante pé até o sofá, e acordou a mãe com um beijo"(p.315). Eulália acorda a mãe e, logo depois do diálogo travado entre as duas, o enunciator revela mais um índice da instabilidade dos pensamentos de D. Benedita:

— A carta foi?

—Foi; mandei o José a toda a pressa.

Aposto que mamãe esqueceu dar lembranças a papai?

Pois olhe, eu não me esqueço nunca. D. Benedita bocejou. Já não pensava na carta; pensava no colete que encomendava à Charavel...
(p315)

Como vemos, a partir da focalização interna, "já não pensava na carta", notamos a rápida mudança ocorrida na mente da protagonista. Aqui, o tempo, restrito, em relação à grande dispersão de interesses, ajuda a desvendar a personalidade da personagem.

Na continuidade do texto, através de uma focalização interna, que acaba numa focalização zero, em que o narrador sabe mais que a personagem, são levantados indícios de que Eulália poderia estar negando o matrimônio pragmático com Leandrinho por causa de algum outro pretendente:

O desconsolo do bom cônego era profundo e sincero. (...) Chegou a interrogá-la discretamente, sobre se tinha alguma preferência em outra parte. Mas Eulália, não menos discretamente, respondia que não, que não tinha nada; não queria nada; não queria casar. Ele creu que era assim, mas receou também que não fosse assim; faltava-lhe o trato suficiente das mulheres para ler através de uma negativa.(p.316)

Esse final onisciente não afirma, mas, sugere a hipótese de que a moça possa gostar de outro.

Pelo que foi exposto, em "D. Benedita", fica evidente uma maior utilização dos recursos temporais na arquitetura do texto. E isso não se limita às anacronias, pois as anisocronias também são essenciais na configuração da trama. Como acontece no

momento em que D. Benedita toma conhecimento da resolução da filha em não aceitar a união com Leandrinho. A recusa de Eulália incitou D. Benedita a querer o casamento: "—Já agora nem espero a resposta do pai, concluiu; declaro-te que ela há de casar. Quinta-feira vou jantar com D. Maria dos Anjos. Combinaremos as coisas"(p.316). A visão que a mãe tinha da filha era que esta não passava de "um tico de gente", que não tinha querer. Mas, o que é mesmo importante em termos temporais e de efeitos de sentido, é a elipse que ocorre em seguida à narração desses fatos: "A Quinta-feira raiou. Eulália, – o tico de gente, levantou-se fresca, lépida, loquaz, com todas as janelas da alma abertas ao sopro azul da manhã"(p.317). O lapso temporal produz um clima de suspense que instiga o leitor; afinal, deixamos Eulália triste e resoluta da não aceitação ao casamento, e encontramos, após o bloqueio discursivo, no dia marcado para o jantar na casa de D. Maria dos Anjos, uma Eulália feliz, radiante, aparentemente disposta a satisfazer os desejos da mãe. Portanto, não se sabe qual ou quais fatores contribuíram para a transformação efetuada na moça, justamente no dia em que seu destino seria decidido.

O ânimo da filha altera o humor da mãe, que foi sentindo-se tediada e sem vontade de cumprir a visita, pois estava "aparelhada para destruir uma fortaleza"(p.317), e encontra-se "com uma cidade aberta, pacífica, hospedeira..."(p.317). O que se percebe é que D. Benedita vai perdendo o interesse na amizade por D. Maria dos Anjos à medida que nota a disponibilidade e aceitação de Eulália. Esse desinteresse é mascarado com a desculpa de uma enfermidade, mas é revelado em termos temporais. Ou seja, às três horas da tarde, D. Benedita arranja uma pretensa dor de cabeça para evitar ir ao jantar: "A segunda causa do tédio de D.

Benedita foi um ameaço de enxaqueca, às três horas da tarde; um ameaço, ou uma suspeita da possibilidade de ameaço"(p.317).

Durante o jantar, a protagonista procura disfarçar seus novos modos com a desculpa da enxaqueca: "Os modos de D. Benedita não eram os de costume; eram frios, secos, ou quase secos; ela, porém, explicou de si mesma a diferença noticiando o ameaço da enxaqueca..."(p.317). Porém, após o jantar, ao chegar em casa, nossa heroína parece outra: "D. Benedita reanimou-se um pouco, à noite, depois do jantar. Conversou mais, discutiu um projeto de passeio ao Jardim Botânico, chegou mesmo a propor que fosse logo no dia seguinte..."(p.318). Assim, devido à sucessão temporal, articulando as relações entre o antes, o durante e o depois, podemos notar a construção da máscara humana, representada por D. Benedita, que de doente não tinha nada.

Na conclusão da cena, mais uma vez o enunciador utiliza a frequência repetitiva, só que desta vez ele retoma o fato ocorrido na diegese, num tempo anterior ao da enunciação, numa outra perspectiva: "Não houve naquele dia mãos presas, olhos nos olhos, manjares comidos entre carícias mútuas; não houve nada do jantar de Domingo"(p.317). Ou seja, o narrador compara o fato atual, no tempo da enunciação, com um evento anterior para mostrar a mudança ocorrida na afeição de D. Benedita para com D. Maria dos Anjos.

Eulália sabia que o que incomodou de fato a mãe foi o jantar, e quando esta planeja o passeio no Jardim Botânico é advertida ironicamente pela filha: "era prudente esperar um ou dois dias até que os efeitos da enxaqueca desaparecessem de todo"(p.318). Novamente o sujeito da enunciação focaliza o olhar: "e o olhar que mereceu à mãe, em troca do conselho, tinha a ponta aguda de um punhal. Mas a filha

não tinha medo dos olhos maternos"(p.318). Eulália é perspicaz, a mãe não é um enigma para ela.

A frequência, recurso anisocrônico, é mais uma vez utilizada na configuração da trama. A expressão "Isto acaba" é reproduzida no discurso três vezes. Na primeira ocorrência, Eulália solta-a como uma espécie de desabafo que, além de ser um "sinal de esperança", parece ocultar alguma resolução da moça: "— Isto acaba, murmurou ela, vindo para dentro"(p.312). Tal expressão, neste momento do enunciado, reflete o descontentamento da personagem perante o interesse de sua mãe em casá-la com Leandrinho. A segunda reprodução do fato ocorre depois da elipse dita anteriormente, Portanto, Eulália não está mais triste; ao contrário, como foi dito, a moça transformou-se, substituindo a tristeza inicial por uma tranqüila aceitação. Apesar da atitude de Eulália com relação à mãe ter mudado, o tom firme das palavras continua o mesmo: "De noite, ao despentear-se recapitulando o dia, Eulália repetiu consigo a palavra que lhe ouvimos, dias antes, à janela: '— Isto acaba'"(p.318). O próprio enunciador chama a atenção para a reincidência do acontecimento. E isto alimenta uma certa expectativa no leitor. Na terceira manifestação da frequência, o narrador, através do discurso modalizante ("talvez"), não afirma que o fato ocorreu no tempo da história, mas, mesmo assim, ele reproduz as palavras no enunciado, deixando o enunciatário mais instigado. Afinal, a frase sugere um plano oculto da filha contra a mãe: "D. Benedita achou a reflexão judiciosa, e guardou o dinheiro. A filha sorriu para dentro. Talvez repetisse consigo a mesma palavra da janela: — Isto acaba"(p.319).

Dissemos anteriormente que a partir de uma focalização zero, o sujeito da enunciação levantou veladamente a hipótese de que Eulália poderia ter interesse em



outra pessoa, e, por isso, estaria negando o matrimônio com Leandrinho. Mas, o que não foi afirmado anteriormente, é feito agora:

E satisfeita de si, antes de dormir, puxou uma certa gaveta, tirou uma caixinha, abriu-a, aventou um cartão de alguns centímetros de altura – um retrato. Não era retrato de mulher, não só por ter bigodes, como por estar fardado; era, quando muito, um oficial de marinha. Se bonito ou feio, é matéria de opinião. Eulália achava-o bonito; a prova é que o beijou, com saudade, tornou a fechá-lo e guardá-lo.(p.318)

Pelo fato de o enunciador não relatar os eventos do tempo da história na íntegra, não sabemos como Eulália conheceu esse rapaz, ou se já namoravam secretamente; enfim, o relacionamento deles não foi focalizado. Essa focalização parcial é classificada por Genette (1979) de paralipse. E isso, ocorre porque apesar do narrador ser heterodiegético e ter o conhecimento total dos fatos, ele deixa de revelar o todo para mostrar a parte. E esse procedimento permite ao leitor uma certa liberdade na refiguração da trama. Porém, essa revelação de que a moça guardava a fotografia de um oficial da marinha vem logo após a segunda ocorrência da frequência analisada anteriormente. Isso incita a curiosidade do enunciatário, pois a expressão "Isto acaba" pode realmente ser um projeto da filha, talvez até em comum acordo com o oficial, para neutralizar, a seu favor, os desejos da mãe.

Enquanto Eulália beijava o retrato do homem fardado, D. Benedita analisa o dia que passou: "O dia tinha-lhe saído mal, desde manhã..."(p.318). Portanto, os dois fatos acontecem ao mesmo tempo na diegese e o enunciador consegue preservar essa simultaneidade dos eventos no discurso: "Que fazias tu, mãe cautelosa e ríspida, que

não vinhas arrancar às mãos e à boca da filha um veneno tão sutil e mortal? D. Benedita, à janela, olhava a noite, entre estrelas..."(p.318).

A teoria de Schopenhauer sobre a eterna insatisfação do ser humano perante a realização dos desejos pode ser associada à atitude da protagonista. Segundo o filósofo, uma vez realizado o desejo, o indivíduo é dominado por um estágio letárgico. É o que acontece com D. Benedita quando não mais vê em D. Maria dos Anjos "um anjo, um verdadeiro anjo". Ou seja, ao perder o interesse naquela amizade, a heroína sente o vazio por algo satisfeito:

D. Benedita confessava, naquela doce intimidade da alma consigo mesma, que o jantar de D. Maria dos Anjos não prestara para nada, e que a própria amiga não estava provavelmente nos seus dias de costume. Tinha saudades, não sei bem de que, e desejos, que ignorava. De quando em quando, bocejava ao modo preguiçoso e arrastado dos que caem de sono; mas se alguma coisa tinha era fastio, _ fastio, impaciência, curiosidade. (p.318)

Esse tédio de D. Benedita traz à tona outros sentimentos, o de "saudades e remorsos"(p.318). Essa sensação é reproduzida pelo discurso quando é focalizada a relação da protagonista com o esposo. A primeira vez que essa expressão aparece é quando D. Benedita prepara-se para escrever a carta ao desembargador: "A boca é daquelas que, ainda não sorrindo, são risonhas, e tem esta outra particularidade, que é uma boca sem remorsos nem saudades: podia dizer sem desejos, mas eu só digo o que quero, e só quero falar das saudades e dos remorsos"(p.310). Nesse momento do

enunciado, a protagonista ainda tem grande estima por D. Maria dos Anjos, portanto o desejo está em processo de realização, o que a deixa livre das saudades e dos remorsos. Porém, como vimos na segunda ocorrência dessa expressão, D. Benedita encontra-se numa outra situação, em que a amizade já não satisfazia suas expectativas: "D. Benedita cogitou seriamente em ir ter com o marido; e tão depressa a idéia do marido lhe penetrou no cérebro, como se lhe apertou o coração de saudades e remorsos..."(p.318). A protagonista procura preencher o vazio de sua alma com a idéia de ir até o marido. Porém, profundamente o que ela sente não é tanto a falta do esposo, mas sim de novas sensações. No entanto, D. Benedita comunicou sua decisão em viajar, afinal, "o sangue pulou-lhe num tal ímpeto de ir ver o desembargador que, se o pacote do Norte estivesse na esquina da rua e as malas prontas, ela embarcaria logo e logo"(p.318).

Eulália recebeu a notícia sem surpresa e ao aconselhar a mãe em não comprar malas antes da véspera da viagem, a moça "sorriu para dentro"(p.319). Essa focalização interna revela que Eulália conhecia a mãe, e sabia que aquela vontade súbita de ir ter com o desembargador passaria logo. A própria protagonista parece não confiar em sua partida, pois, ao comprar as passagens "refletiu um instante" (p.319), e decidiu comprá-las na proximidade da viagem:

— Basta vir na véspera, não?

—Basta, mas pode não achar mais.

— Bem; o senhor guarde os bilhetes: eu mando buscar.

—O seu nome?

—O nome? O melhor é não tomar o nome; nós viremos três dias antes de sair o vapor... (p.319)

Como vemos, ela parecia não querer se comprometer fornecendo seu nome, portanto, podemos acreditar que nem ela tinha certeza de que a viagem seria realizada.

Nesse momento, o enunciado reproduz o fato da diegese, em que Eulália beija o retrato do rapaz fardado, para mostrar que a moça realmente conhece a alma da mãe. Pois, a certeza de que a viagem não ocorreria era tamanha que, mesmo não desejando ficar longe de seu amor fardado, observa à sua mãe "que era melhor ter comprado logo os bilhetes"(p.319). Ou seja, a moça testa D. Benedita para ver confirmado seu conhecimento, afinal, se D. Benedita resolvesse adquirir as passagens, Eulália teria que acompanhá-la e, por consequência, afastar-se-ia de seu namorado:

(...)sabendo-se que ela não desejava ir para o Norte nem para o Sul, salvo na fragata em que embarcasse o original do retrato da véspera, há de supor-se que a reflexão da moça era profundamente maquiavélica. Não digo que não. (p.319)

A moça sabia que a viagem não aconteceria, portanto, essa focalização onisciente e a inserção explícita do sujeito da enunciação, demonstra a perspicácia de Eulália, que sabe manipular a mãe. A viagem, como depois, deixa claro o narrador heterodiegético, não aconteceria mesmo. Através da frequência singulativa anafórica fica evidente a fragilidade das decisões de D. Benedita:

D. Benedita, no Domingo à noute, advertiu que o pacote seguia na sexta-feira, e achou que o dia era mau. Iriam no outro pacote. Não foram no outro; mas desta vez os motivos escapam inteiramente ao

alcance do olhar humano, e o melhor alvitre em tais casos é não teimar com o impenetrável. (p. 319)

Portanto, ao reproduzir singularmente as duas viagens pensadas, mas, não realizadas, percebemos a ironia do narrador com relação ao comportamento da protagonista, que tenta justificar sua intenção fugaz com motivos sobre-humanos. E esse tom sarcástico do sujeito da enunciação contribui para o esclarecimento da essência de D. Benedita. Na verdade, é possível notarmos que a tarefa do enunciador é justamente descobrir, e conseqüentemente, revelar ao leitor como pode ser complexa a alma humana. Esse retrato de D. Benedita começa com um esboço e vai adquirindo traços e formas também através desses recursos anisocrônicos, que cooperam com a configuração da intriga.

Apesar de o narrador heterodiegético ter conhecimento sobre todos os eventos, ele nega no enunciado saber o propósito da festa realizada por Eulália. Mas, através da frequência repetitiva analéptica, o que é aparentemente ofuscado no enunciado, fica claro quando o sujeito da enunciação revela que Eulália desejava apresentar, à sua mãe, a família do oficial de marinha, "cujos bigodes, olhos, cara, porte, cabelos são os mesmos do retrato que o leitor entreviu há tempos na gavetinha de Eulália"(p. 320). Porém, o mais interessante desse fato é o tempo que durou as impressões de tal evento no espírito tão fugaz de D. Benedita: "(...) a festa não se sabe a que propósito foi, mas deve ter sido esplêndida, porque D. Benedita ainda falava dela três dias depois. Três dias! Realmente era demais"(p.320). O espanto explícito do enunciador perante a durabilidade das sensações da protagonista conduz o enunciatário a crer que Eulália

realmente domina sua mãe, pois é capaz de realizar um evento que permanece "três dias" no espírito da fugaz heroína. A posição do narrador no enunciado fica no nível de saber da protagonista, e isto faz com que percebamos como D. Benedita era pouco observadora, afinal tanto o leitor quanto o enunciadador sabem os motivos de Eulália, mas a protagonista, que vive inserida no presente, é incapaz de conhecer, pela experiência, a alma da filha.

Um dos efeitos de sentido da debreagem de segundo grau é fornecer mais veracidade aos fatos a partir da delegação de voz ao próprio personagem:

(...) a impressão que deixou na alma de D. Benedita foi intensíssima. Uso este superlativo, porque ela mesma o empregou: é um documento humano.

— Aquela gente? Oh! deixou-me uma impressão intensíssima.(p.320)

Como notamos, o narrador utiliza o discurso direto para reafirmar o que havia dito. Como se, ao deixar D. Benedita falar, tornasse o fato mais real.

A parte final do conto é sumariada, ou seja, há um aceleração do discurso, e os fatos são contados em um tempo menor. Essa rapidez da narrativa reflete a velocidade com que Eulália põe em prática seu plano: casar-se com o oficial: "Um dos pontos mais obscuros desta curiosa história é a pressa com que as relações se travaram, e os acontecimentos se sucederam"(p.320). Apesar do enunciado aparentar uma certa igualdade temporal com a diegese, pelo fato desta também ter sido acelerada, podemos notar que, mesmo assim, o tempo do discurso é menor do que o da história. E isso acentua os efeitos de sentido, pois, a velocidade da narrativa condiz com a necessidade

fugaz da protagonista. Então, o enunciatário percebe que o principal elemento usado por Eulália, para manipular D. Benedita, é o tempo. Ou seja, somente agindo rápido, a moça conseguiria sustentar a carência de novidades inerente à conduta de sua mãe.

Nesse conto, a protagonista difere dos heróis analisados em "Luís Soares" e em "A Parasita Azul", no que diz respeito à vivência temporal dos atores. Fica evidente a ambigüidade e a singularidade do ser humano frente à forma de agir no mundo. D. Benedita não consegue reter suas lembranças por muito tempo como Camilo, por exemplo, que demorou algum tempo para substituir Paris e a princesa russa por Goiás e Isabel. D. Benedita vive mergulhada no presente, e justamente pela falta de extensão deste momento temporal, é que percebemos o quanto são fugazes seus sentimentos. Isto é, a protagonista parece a própria metáfora da temporalidade, que tem como característica a inquietação pela transitoriedade. Como diz Franklin Leopoldo e Silva: "o indivíduo está mergulhado em alguma coisa que é muito mais que ele, mas que ele na maioria das vezes ignora porque o fascínio do presente encobre a inquietação inerente à temporalidade como transitoriedade"(1992, p.149). Podemos acreditar que essa inquietude sentida por D. Benedita, e sua inserção no presente funcionam também como uma espécie de fuga. Afinal, somente atravessando a frivolidade e a inquietação do momento é que chegamos ao aprendizado. Portanto, ela não permite sua plena vivência temporal, ou seja, ela procura estar sempre preenchendo as lacunas, próprias do evoluir humano, com novas sensações, deixando de lado a utilização da experiência passada para seu próprio enriquecimento. Apesar de nós, leitores, e também os demais personagens perceberem o caráter frívolo de D. Benedita, ela mesma não o percebe. Isso pode se explicar porque, agindo assim, ela fica comprometida com a irrerealidade,

e, dessa forma, seus desejos estarão sempre voltados ao nada, pois, "a irrealização vivida como realização intermitente marca assim o significado imediato da transitoriedade, a eternidade interrompida, a felicidade que apenas surge para desaparecer, a completude ilusória do mundo da vida"(LEOPOLDO e SILVA:1992, p.150). Portanto, vivendo descomprometida com o passado, a protagonista quase não sente "saudades e remorsos", afinal, estes sentimentos só são percebidos quando ela se abstrai-se do presente e vaga pelo passado. Mas, o incômodo de tais sensações logo induz D. Benedita a viver sua necessidade natural de ocultar a realidade através da fugacidade.

Como já dissemos, as pessoas que conviviam com D. Benedita tinham consciência da sua conduta volúvel. Sendo assim, o 1º tenente Mascarenhas para impressioná-la, ia visitá-la fardado; e D. Benedita, "que amava os espetáculos novos, achou-o tão distinto, tão bonito, entre os outros moços à paisana, que o preferiu a todos, e lho disse"(p.320). Além da vestimenta, o rapaz, na primeira visita, pediu a mão de Eulália em casamento. Isso porque, devido à personalidade da futura sogra, teria que conduzir tudo rapidamente, antes que as impressões dela caíssem na inutilidade do passado. Em termos temporais, essa agilidade de atitudes pode ser notada pela velocidade que o discurso assume: "Tudo andou depressa. Certidões passadas, banhos corridos, marcou-se o dia do casamento; seria vinte e quatro horas depois de recebida a resposta do desembargador"(p.321). Como se vê, esse sumário permite ao leitor a sensação de rapidez dos eventos na diegese.

Condizendo com a personalidade de D. Benedita, Eulália planejou tudo, e forneceu à sua mãe tarefas descontínuas:

Não se detinha no mesmo objeto muito tempo; a semana do enxoval não era a do preparo da festa, nem a das visitas; alternava as cousas, voltava atrás, com certa confusão, à verdade. Mas aí estava a filha para suprir as faltas, corrigir os defeitos, cercear as demasias, tudo com sua habilidade natural. (p.321)

Além disso, o noivo assumiu o comportamento necessário para manter o interesse de D. Benedita: "Ao contrário de todos os noivos, este não as importunava; não jantava todos os dias com elas (...) e visitava-as uma vez por semana"(p.321). Como percebemos, tanto Mascarenhas como Eulália conhecem bem a protagonista e agem dessa forma para conseguirem manipular D. Benedita, que como Leandro, do conto "Luís Soares", tem "a alma patente nas mãos".

Da paralipse ocorrida no início da narrativa, porque não se focaliza o namoro de Eulália e Mascarenhas nos seus detalhes, nos é fornecido algumas informações: "Matava as saudades por meio de cartas, que eram contínuas, longas e secretas, como no tempo do namoro"(p.321). Portanto, notamos que o casal mantinha uma relação estável, mas, sem o conhecimento de D. Benedita, afinal, se tal relacionamento fosse vivido explicitamente, a protagonista já teria enfastiado-se do rapaz, e as coisas ficariam mais difíceis para os namorados.

Quanto à Dona Maria, o "anjo" de pessoa, não foi sequer convidada a participar do casamento de Eulália. Não que houvesse alguma intriga como supunha a olvidada senhora, mas, por "simples esquecimento"(p.321). Esta focalização zero, seguida pela exposição do fato a partir da debreagem de segundo grau, demonstra, mais uma vez, a singularidade do agir de D. Benedita:



— Eulália, parece que não mandamos participação a D. Maria dos Anjos? disse ela à filha, almoçando.

— Não sei; mamãe é quem se incumbiu dos convites.

— Parece que não, confirmou D. Benedita. João, dá cá mais açúcar. O copeiro deu-lhe o açúcar; ela, mexendo o chá, lembrou-se do carro que iria buscar o cônego e reiterou uma ordem da véspera. (p.321)

Portanto, ironicamente, D. Maria foi esquecida, mais uma vez, no átimo de tempo em que a protagonista mexeu seu chá, substituindo as lembranças da "amiga" pela ordem a ser executada.

Após sumarizar o casamento, o discurso silencia fatos da diegese ocorridos em um espaço temporal de quinze dias: "Mas a fortuna é caprichosa. Quinze dias depois do casamento, chegou a notícia do óbito do desembargador"(p.321). A função dessa elipse, pelo que se pode perceber, é poupar tempo e espaço, suprimindo informações desnecessárias à intriga.

A notícia da morte do marido fez nascer novamente em D. Benedita, o desejo de ir ao Pará. Mas, a partir de um sumário revela-se, mais uma vez, que a protagonista não conclui um objetivo formulado: "O túmulo fez-se; mas a comissão não veio, e D. Benedita não pode ir"(p.322). Só que desta vez quem contribuiu para a "desculpa" da protagonista, em não executar totalmente o projeto, foi Mascarenhas, que "trocou um olhar com a mulher; depois disse à sogra que era melhor irem juntos, porque ele devia seguir para o Norte daí a três meses em comissão do governo"(p.322).

O narrador avança temporalmente para revelar que Eulália transmitiu para seu marido as noções de como dominar D. Benedita:

Cinco meses depois, (...) D. Benedita mandara construir uma casa no caminho da Tijuca, e o genro, com o pretexto de uma interrupção na obra, propôs acabá-la. D. Benedita consentiu, e o ato era tanto mais honroso para ela, quanto que o genro começava a parecer-lhe insuportável com a sua excessiva disciplina, com suas teimas (...). Verdadeiramente não havia teimas; nesse particular, o genro de D. Benedita contava tanto com a sinceridade da sogra que nunca teimava; deixava que ela própria se desmentisse dias depois. (p.322)

Como podemos notar no final dessa *prolepse*, Mascarenhas sabia manipular perfeitamente a sogra, e, essa competência sempre favorecia a *performance* percebida no nível narrativo do texto. Outro fato que precisamos comentar é o fastio de D. Benedita com relação ao genro, que já não parecia ser, aos olhos da protagonista, a "pérola" dos tempos iniciais. Mas, "felizmente, o governo lembrou-se"(p.322) de mandar Mascarenhas ao Sul, então, a distância favoreceu a continuação da harmonia entre os dois.

Passado o primeiro ano de viuvez, D. Benedita é cortejada por um negociante muito bem visto socialmente. A protagonista demonstrou todo interesse na nova opção, afinal, "o casamento seria uma consolação, uma companhia. E consigo, na rua ou em casa, nas horas disponíveis, aprimorava o plano com todos os floreios da imaginação vivaz e súbita"(p.322). Mas, apesar de todo esse empenho imaginativo, o casamento não ocorre: "Não casou. O genro tornou do Sul, a filha deu à luz um menino robusto e lindo, que foi a paixão da avó durante os primeiros meses"(p.322). Esse sumário distancia o leitor dos fatos, pois não são explicados os motivos que levaram D. Benedita a desistir do matrimônio, aparentemente tão desejado. Além disso, o trecho fornece implicitamente mais um indício da frivolidade de nossa

heroína, que é o fato de ser o neto sua paixão, mas só nos primeiros meses de vida da criança.

Tendo a filha, o genro e o neto ido para o Norte, D. Benedita, carente de novidades, teve novamente a idéia de viajar, porém, "como um fósforo, que se apaga logo"(p.322), o plano esvaiu-se. Novamente, "a sociedade incutiu-lhe (p.322) a idéia do casamento e, apesar do pretendente ser um bom partido, D. Benedita ainda tinha dúvidas: "—Casarei? não casarei?"(p.322). Nesse momento, o sujeito da enunciação, através de um final alegórico, traz à tona uma figura tão dúbia quanto a protagonista: a Fada Veleidade. A imagem indeterminada da fada imita fielmente o retrato moral de D. Benedita: "Nesse quadro apareceu-lhe uma figura vaga e transparente, trajada de névoas, toucada de reflexos, sem contornos definidos, porque morriam todos no ar"(p.322). A veleidade, portanto, acompanha D. Benedita desde sua origem, ou será que a veleidade originou da própria personagem, transformando-se numa espécie de alter ego? As coisas, as palavras, só existem porque há pessoas para nomeá-las. E é a partir da pluralidade das expressões que percebemos a complexidade do ser humano. Ou seja, a conduta humana necessita de uma caracterização, e esta se faz mediante o agir de cada um. Portanto, a Fada Veleidade existe porque D. Benedita deu-lhe nome e forma, mesmo que indeterminada.

Podemos notar que o tom de humor do narrador, presente em todo o texto, tem seu ápice nesse final, que ironiza a inconsistência da protagonista, que só consegue experimentar a vida superficialmente. A maneira de alcançar o interior de D. Benedita foi traçando seu retrato, forma de fixar sua imagem para a posteridade. Segundo Dubois, a fotografia tem a função de "cortar o vivo para perpetuar o morto. Com um

golpe de bisturi, decapitar o tempo, levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) faixas de película transparente, bem achatado e bem à vista a fim de conservá-lo e protegê-lo de sua própria perda"(1994, p.169). Portanto, o sujeito da enunciação somente consegue deter a imagem fugaz de D. Benedita, como sugere o subtítulo do conto, através do recorte de uma porção da extensão espaço-tempo, que imobiliza e preserva para a eternidade o enigma de tão infinita variedade da psicologia humana. Por isso essa narrativa só poderia ser concebida no tempo presente, afinal, é na instantaneidade deste momento temporal que D. Benedita conduz sua existência.

Não é preciso comentarmos sobre o aprimoramento de Machado de Assis a partir de *Papéis Avulsos*, afinal, estaríamos reafirmando o que já foi tão esclarecido pelos críticos do autor. Com referência a isso, o que quisemos salientar no desenvolver desse estudo, foi a utilização do tempo como procedimento construtivo do texto machadiano.

Em relação à essa temporalidade no conto "D. Benedita", a ambigüidade da protagonista tanto pode ser observada em termos temáticos como estruturais. A partir disso percebemos as possibilidades que o tempo propicia à arquitetura do texto, e à produção de sentidos do mesmo. Além disso, também notamos o aperfeiçoamento artístico do autor na elaboração do retrato moral de suas personagens. Ou seja, com o exercício de sua arte, Machado de Assis vai se tornando um mestre em dissecar a alma humana. O que pode ser constatado também através da análise dos procedimentos temporais. Como em "D. Benedita", onde a utilização, principalmente, de recursos anisocrônicos como as freqüências, contribuem para o desmascaramento da heroína frente ao enunciatário. Alfredo Bosi, em *O Enigma do Olhar*, comenta o progresso do



autor: "o eu- narrador nos contos iniciais parece ter ainda um grau baixo de consciência dessa ambigüidade. Ainda se pratica, em muitos casos, a repartição das almas em cínicas e puras"(1999, p.77). Nesse processo, as personagens vão deixando de representar tipos para assumirem o caráter singular de cada ser humano. Isto é, do coletivo emerge o individual; da aparência, a essência; do transitório, a permanência.



6. Conclusão

Tendo em vista nosso interesse em compreender o funcionamento temporal na composição do discurso, o capítulo designado "Breves reflexões sobre o percurso do tempo", foi importante porque serviu-nos de suporte teórico para responder a questões literárias e filosóficas do texto narrativo. A partir da bibliografia utilizada no capítulo teórico, procuramos aplicar, nas análises dos contos, os conhecimentos adquiridos, buscando um estudo dos componentes temporais em termos de efeitos de sentido na organização da intriga e do discurso. Dessa forma, foi possível investigar a função do tempo, tanto em termos estruturais quanto temáticos, na construção do texto. E, ainda, pudemos observar que há uma progressão no uso quantitativo e qualitativo dos procedimentos temporais, que acarreta uma maior complexidade poética.

No primeiro texto analisado "Luís Soares", percebemos que prevalece a utilização do tempo em termos temáticos, pois o sujeito da enunciação ainda utiliza pouco os componentes temporais na arquitetura da trama. Nesse conto, os recursos anisocrônicos, como as elipses e os sumários, são usados com a finalidade de economizar tempo e espaço, suprimindo ou simplificando os fatos da diegese que não interessam à trama. Com isso, notamos que não há um investimento retórico, em termos estruturais, com relação ao tempo na construção do texto. A presença das anacronias, no discurso, também é mínima. Só ocorrem quatro analepses e uma prolepse, todas com a função de fornecer mais informações ao leitor, esclarecendo algumas lacunas do enunciado, sem interferir na produção de efeitos de sentido para a intriga. Portanto, o que verificamos na análise de "Luís Soares" é que o tempo gera



significados enquanto tema, e não enquanto elemento retórico na composição do texto narrativo.

Já no segundo conto "A Parasita Azul", notamos uma maior exploração no que diz respeito à temporalidade. O narrador não mais conduz o leitor pela mão como o fez em "Luís Soares". Através da formação do discurso já se percebe essa diferença, pois a linearidade ocorrida entre o tempo da narrativa e o tempo da diegese não é mais tão rígida nesse segundo texto. Isto pode ser percebido, por exemplo, pelo fato de o narrador ter iniciado o discurso contando-nos a volta de Camilo ao Brasil. Como foi dito no estudo do conto, essa atitude do enuncidor sustenta o mistério que permeia a história. Portanto, essa estratégia temporal, além de propiciar uma maior flexibilidade ficcional, contribui para a construção dos sentidos do texto. No referido conto, os componentes anisocrônicos já são utilizados com função retórica. A frequência singulativa anafórica, que reproduz a preponderância das lembranças sobre as motivações do presente de Camilo, é um indício desse aprimoramento na manipulação dos procedimentos temporais na trama. Pois, a partir dessa anisocronia, percebemos a maleabilidade da personagem que, apesar de manter fortes as impressões do passado na sua atualidade, logo substitui Paris e a princesa russa, por Goiás e Isabel, fazendo das lembranças parisienses simples curiosidades despertadas esporadicamente para recordar um tempo vivido, sem utilidade no presente.

Porém, se compararmos a utilização da frequência em "A Parasita Azul" e em "D. Benedita", perceberemos que no último conto há uma maior complexidade no tratamento desse recurso temporal. Portanto, fica claro que houve uma intensificação



crescente da atuação dos procedimentos temporais na produção de sentidos do primeiro para o terceiro livro de contos.

No texto "D. Benedita", é visível o requinte do Machado da maturidade, na construção do discurso. E isso pode ser notado a partir da maneira como a temporalidade, pré-configurada na fábula, é configurada na trama. Machado de Assis passa a mudar a velocidade de suas narrativas, dizendo menos para significar mais. E esse aceleração propiciado pela diminuição de informações sobre as personagens aumenta a participação do leitor no processo de desvendamento desses actantes, pois exige um acompanhamento nos atos contraditórios e enigmáticos de simulação e dissimulação tramados no enredo. Nesse conto, recursos anisocrônicos como as freqüências colaboram com o desmascaramento da protagonista frente ao enunciário. Ou seja, manipulando o tempo estruturalmente consegue-se traçar o retrato de D. Benedita e fornecer ao texto uma maior riqueza de significados.

Porém, o que necessariamente devemos levar em conta é que, a partir desse *corpus* conseguimos confirmar nossa hipótese de trabalho: o tempo realmente participa da arquitetura do texto de Machado de Assis e ainda percebemos que houve uma intensificação na exploração dos procedimentos temporais com função retórica. E isso é tão claro que a nossa intenção inicial era fazer um comentário geral de cada conto dos três livros. Conseguimos o intento em *Contos Fluminenses*, porém, a idéia tornou-se inviável em *Histórias da Meia-Noite* e impossível em *Papéis Avulsos*, devido ao aumento notório da complexidade temporal nos textos machadianos. Mas, o importante é que nosso objetivo foi alcançado: verificamos como os elementos



temporais foram explorados retoricamente em função de ganhos poéticos e na produção de uma maior ambigüidade no plano da significação.

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Paris, 1948. Livro XI, p. 346.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Prosódia e da Rítmica*. Alameda, 1968.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Ladislau de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

_____. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Atual, 1990.

BERGSON, H. *Intuição e memória*. Trad. Paulo Sérgio. 2. ed. São Paulo: Martins, 1999.

BÍBLIA SAGRADA. N. 1. 44. ed. revista, com o texto de 1973 e as alterações de 1978. São Paulo: Ave Maria Publicações Ltda., 1978.

BUSI, A. *Marquês de São Carlos e o mundo do século XVIII*. São Paulo: Atual, 1990.

_____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: 1. ed. São Paulo: Companhia, 1984.

_____. *O mundo literário e cultural português*. São Paulo: Companhia, 1977.

BRAT, B. *Personagens*. São Paulo: Atual, 1951.

CANDIDO, A. *Essays on the theory of the novel*. Vol. 1. 1. ed. São Paulo: Duas cidades, 1977.

7. Bibliografia

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Porto, 1948. Livro XI, p.346.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almeidina, 1968.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARROS, D.L.P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

_____. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA SAGRADA, N. T. 64^a ed. revistada por Frei João Pedreira de Castro, O. F. M. São Paulo: Ave Maria/ Edição Claretiana, 1989.

BOSI, A. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 32 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRAIT, B. *Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, A. *Esquema de Machado de Assis*. In: *Vários Escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 1977.



_____. e outros. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CHRISTIAN, M. *Essais sur la signification au cinéma*. Klincksieck, Paris, 1968.

DUBOIS, F. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.

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

_____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/ EDUSP, 1989.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

GREIMAS & COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s.d.

JIMÉNEZ, J. G. *Narrativa audiovisual*. Madri: Catédra, 1993.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3v.

MEYERHOFF, H. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campelo. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.



NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio*. No movimento do sentido. 4. ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1997.

PROPP, W. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa (Tomo I)*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. 3vs.

RIEDEL, D. C. *O tempo no romance machadiano*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Heraldo Barbuy. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

SILVA, F.L. e. *Bergson, Proust: tensões do tempo*. In: *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 141- 153.

TODOROV, T. *Les catégories du récit littéraire*. Communications. Paris, Seuil, n.8, 1966.

TOMACHEVSKI et al. "Temática". In: *Teoria da Literatura: formalistas Russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p.169-204.

WELLEK, R. e WARREN, A. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa- América, 1948.



