

MARIA DO CARMO MOLINA DIAS

*A retórica do descompasso na crônica de
Machado de Assis*



1910001171



MARIA DO CARMO MOLINA DIAS

*A retórica do descompasso na crônica de
Machado de Assis*

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio Mesquita Filho", Campus de São
José do Rio Preto, para a obtenção do título de
Doutor em Letras (Área de concentração em
Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra

São José do Rio Preto
2003



1.1171/03



FB869-92.09
D541n

80206000

Dias, Maria do Carmo Molina.

A retórica do descompasso na crônica de Machado de Assis / Maria do Carmo Molina Dias- São José do Rio Preto : [s.n.], 2003
177 f. ; 30 cm.

Orientador: Ismael Ângelo Cintra

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Crônicas brasileiras. 3. Assis, Machado de, 1839-1908 - Páginas recolhidas - Crítica e interpretação. 4. Humor, sátira, etc. 5. Relativização. 6. Polifonia. Cintra, Ismael Ângelo. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.0



Agradeço a Deus por ter-me possibilitado viver a aventura de realizar este trabalho contando com o apoio de minha família, com a competente orientação do Prof. Ismael, com a atenção dos professores Sérgio e Roxana, que muito me ajudaram com sugestões durante o Exame Geral de Qualificação, e com o carinho de amigos queridos, entre os quais Amelinha, Amadeu, José Sérgio, Marta Siquini e, inspirando-me em coragem, Maria Celeste.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	6
II. A RETÓRICA DA DIPLOMACIA	22
1. Relativização: uma questão de atitude	22
2. De reto a oblíquo?	29
III. PECULIARIDADES DA CRÔNICA	35
1. A complexidade de um gênero fronteiroço	35
2. Uma herança dos gêneros sério-cômicos	40
2.1. As três peculiaridades básicas dos gêneros sério-cômicos (e, por extensão, da crônica machadiana)	42
IV. O RIDÍCULO COMO TÉCNICA ARGUMENTATIVA	60
1. O humor machadiano	60
2. Elementos e funcionamento da enunciação na retórica do descompasso	65
3. Da polifonia à ironia	79
4. A construção da ironia	84
V. OUVINDO VOZES NAS CRÔNICAS DE PÁGINAS RECOLHIDAS	89
1. "Vae soli!": no meio do caminho tinha uma pérola	90
2. "Salteadores da Tessália": o riso acre	105
3. "O sermão do diabo": lição às avessas	114
4. "A cena do cemitério": discurso indigesto	120
5. "Canção de piratas": a utopia via arte	126
6. "Garnier": homenagem com ressalvas	132



VI. CONCLUSÃO	138
VII. BIBLIOGRAFIA	145
ANEXO	152

I. INTRODUÇÃO

O fato de haver, em comparação com a produção ficcional, pouquíssimos estudos a respeito do jornalismo de Machado de Assis motivou-nos, em princípio, a realizar este trabalho. Talvez o convite definitivo tenha vindo mesmo da introdução de *Bons Dias!*, antologia organizada por John Gledson, com o autor afirmando que, *em comparação com o resto de sua obra, as crônicas têm permanecido quase completamente ignoradas.* (1990, p.11).

Também animou-nos o caráter de desafio. Consideramos a tessitura da crônica machadiana um processo extremamente complexo, que em muito desmente a simplicidade de estarmos lidando com um gênero tão “ao rés do chão”. O desejo de penetrar “surdamente” nesse reino levou-nos à aventura da qual registramos, inicialmente, os quatro primeiros passos: depois de uma leitura geral da produção em crônica, a busca do que já se tinha escrito até então sobre o objeto; a partir daí, o foco a uma questão que deveria mostrar-se fundamental e, dentre os textos, a eleição de um conjunto representativo em que se pudesse demonstrar nossa tese.

Começamos pela abordagem do último passo – ela, de certa forma, revelará como se deram os outros. Normalmente a escolha de um *corpus* em pesquisa bibliográfica pressupõe alguns lances de incertezas, conflitos. Valentim Facioli, por exemplo, ao submeter-se à tarefa, tendo em vista a publicação de um estudo sobre a crônica machadiana, assim se expressou:



Selecionar vinte e poucas crônicas dentre centenas e centenas escritas por Machado de Assis constitui um exercício do arbitrário digno do cronista. Inviabilizada outra alternativa que não a da amostragem, optamos pelas impressas neste volume, na esperança de que não desapontem o leitor, nem ponham o autor arrepiado na cova...(1982, p. 86)

Nossa escolha também não se deu muito facilmente. Entretanto, quando nos dispusemos a buscar o que já se havia escrito sobre a crônica machadiana, encontramos em texto de Ivan Teixeira o que pode ser considerada uma oportuníssima orientação:

[Machado de Assis] escreveu para diversos periódicos do Rio de Janeiro, tendo produzido mais de setecentas crônicas. Entretanto recolheu apenas seis em volume, na miscelânea Páginas Recolhidas, de 1899, sob o título de "Entre 1892 e 1894". Apesar de quantas boas antologias tenham sido preparadas pelos especialistas, essa minisseleção feita pelo autor continua sendo a melhor pista para o estudo de suas crônicas. (1986, p. 196)

Selecionar algumas com o objetivo de fazê-las figurar em uma edição especial de *A Semana* também não deve ter sido atividade a que o próprio Machado se dispusera sem algum titubeio. Segundo Lúcia Granja (2000, p.18), Mário de Alencar, filho de José de Alencar, organizador de uma edição de *A Semana*, revelou que o próprio escritor não era a favor de se editarem todas as suas crônicas. Em *Páginas Recolhidas*, no prefácio, justifica o cronista por que acabara privilegiando algumas: *seja porque o objeto não passasse inteiramente, seja porque o aspecto que achei ainda agora me fale ao espírito.*

Dessa forma, além de Ivan Teixeira, nosso autor facilitou-nos a tarefa da escolha do *corpus*. Concordando com este a respeito da atualidade dos temas (mesmo após mais de cem anos), optamos pela série “*Entre 1892 e 1894*”, incluída em *Páginas Recolhidas*, publicação da Nova Aguillar, editora que, em 1959, lança o que diz ser a obra completa de Machado de Assis, ainda que sem todas as crônicas que já se conheciam até então. Fomos à Aguillar sem nenhuma outra razão que não a praticidade de contar com a obra machadiana relativamente completa em apenas três volumes, para constantes diálogos, principalmente entre crônicas, contos e romances. É interessante observar-se que *Páginas Recolhidas*, na referida publicação, figura no volume II, portanto, em separado das demais crônicas que se encontram no volume III. Como se percebe, optou-se, na Aguillar, por considerar *Páginas Recolhidas* como obra à parte (com certeza, em razão da mistura de gêneros – contos, novelas, discurso, crônicas – daí só se separando a peça teatral *Tu só, tu, Puro Amor* deslocada para a seção de teatro) e não como fizeram comumente outras editoras, que apresentam tais crônicas inseridas na série *A Semana* ou na seção de contos.

Como a edição que escolhemos prescinde de notas explicativas, tivemos de buscá-las em outras publicações. Sobre essa questão, a da necessidade das notas nas antologias das crônicas de Machado, em obra datada de 1986, *Machado de Assis: ficção e história*, John Gledson, no capítulo em que focaliza a crônica machadiana, em especial, a série *Bons Dias!* (p.115), registra sua surpresa pelo fato de ser tão pouco estudado o jornalismo do autor de *D. Casmurro*. Aponta um dos motivos: faltam subsídios a quem se propõe à tarefa, ou seja, é imprescindível que se conte com edições acompanhadas de notas para



que realmente se capte o sentido, tendo em vista a dificuldade de se ler o escrito já longe do fato que lhe serviu de mote.

O próprio Gledson, no capítulo citado, apresenta o que já se tinha feito a respeito até então, 1986. Focaliza as publicações de Aurélio Buarque de Holanda, para a da Jackson (onde se encontra grande parte das crônicas) e a de Raymundo Magalhães Júnior, edição já esgotada. Embora reconhecendo a importância dessas obras, justamente por carecer de notas explicativas, remete-se com ressalvas à de Aurélio Buarque de Holanda, de 1957, com as crônicas de *A Semana* para as *Obras Completas* da Jackson e, também, a esse respeito, acusa de falho o trabalho de Raymundo Magalhães Júnior quando da organização de edições de outras séries de crônicas. Ressente-se principalmente da não-exatidão dos textos e do caráter desnecessário da algumas notas.

Muito coerentemente, algum tempo depois, o próprio Gledson procurou preencher a lacuna cuja existência então acusara: publicou pela Hucitec (UNICAMP) em 1990 e 1996, respectivamente, as séries *Bons Dias!* e o primeiro volume (aguarda-se a publicação dos outros dois) de *A Semana*, acompanhadas das muito oportunas notas de esclarecimento. Encontramos, então, nessa publicação, além de farta abordagem do contexto sócio-histórico, respectivamente nas páginas 88, 310 e 334, subsídios para o estudo de três das seis crônicas publicadas em *Páginas Recolhidas*: “Vae soli!”, “Gamier” e “Salteadores da Tessália”.

Em *Machado de Assis*, volume organizado por Alfredo Bosi e outros, o primeiro de uma coleção de estudos de autores brasileiros, na parte dedicada à crônica, localizamos mais um dos textos que figuram em *Páginas Recolhidas*,



"Canção de piratas", devidamente acompanhado de notas, agora não sobre os acontecimentos que serviram de mote ao cronista, mas observações relativas à tessitura – o que não deixou de ser interessante para o nosso estudo.

Assim, só não encontramos edição em que duas crônicas viessem acompanhadas de notas explicativas: "O sermão do diabo" e "A cena do cemitério". Contudo, em texto que aborda a produção em crônicas de Machado de Assis e a que já aludimos quando da explicação da escolha do *corpus*, Ivan Teixeira (1988, p. 197), ao oferecer um panorama de *Páginas Recolhidas*, alude, ainda que rapidamente, às duas crônicas. Também em consequência da leitura de *A pirâmide e o trapézio*, de Raimundo Faoro (1999) principalmente o capítulo "Patrões e cocheiros", e de *Os bestializados* (2001), em especial o capítulo "O Rio de Janeiro e a República", de José Murilo de Carvalho acrescentaram-se oportunas informações para o estudo dessas duas crônicas, já que se pode ter aí uma idéia bem clara do que foi o processo de Encilhamento, tema importante nos dois textos, e de suas repercussões no comportamento da sociedade da época.

Temos, assim, até aqui, uma rápida visão da obra de que se constitui o *corpus* de nosso estudo e também de um ou outro texto que nos serviram de suporte especificamente no sentido de remeterem a *Páginas Recolhidas*, oferecendo-nos as notas de esclarecimento tão necessárias ao estudo da crônica.

Passemos, então, a aludir, ainda que de maneira sucinta, às principais fontes bibliográficas a que recorremos e ao modo como essas leituras nos propiciaram a delimitação do tema. Trata-se de uma espécie de mapeamento dos textos fundamentais que nos levaram à elaboração do trabalho. Estão aqui relacionados, observando-se a seguinte disposição: textos em que se focaliza a

produção machadiana em crônica e estudos que nos forneceram o suporte teórico para análise textual.

A respeito das publicações que abordam as crônicas machadianas, como já adiantamos, a produção não é expressiva. Entre as mais recentes, apontamos, constando de *A Crônica: o gênero; sua fixação e suas transformações no Brasil* (Editora da UNICAMP, 1992), o capítulo "Machado de Assis cronista". Compõe-se de três artigos bem oportunos para o estudo do gênero em Machado, respectivamente de Sonia Brayner, Beatriz Resende e Marlyse Meyer.

Em 2000, publicou-se *Machado de Assis, escritor em formação* (à roda dos jornais). Trata-se da parte principal da tese de doutoramento da autora, Lúcia Granja, editada pela FAPESP – importante leitura para que se conheçam aspectos até então pouco privilegiados pelos críticos como, por exemplo, circunstâncias que determinaram certas estratégias discursivas de Machado cronista.

Voltando um pouco no tempo, em 1986, John Gledson (1986, p. 115), em nota de rodapé, apontando a carência de estudos a respeito da crônica de Machado, menciona a existência de dois, a seu ver, importantes: o de Sonia Brayner, em *Labirinto do espaço romanesco*, e o de Gustavo Corção: "Machado de Assis cronista".

O livro de Sonia Brayner não focaliza em especial a obra literária e jornalística de Machado de Assis: aponta e analisa as modificações ocorridas na ficção brasileira no período de 1880 a 1920. Em "As metamorfoses machadianas", entretanto, uma atenção maior é dada à crônica de nosso autor. Nesse trecho, Brayner apresenta algumas idéias que, sem dúvida, norteiam os novos estudos sobre o gênero e mesmo sobre a produção machadiana em geral. A mais

difundida é a de que Machado experimentava na crônica e no conto uma retórica que seria transplantada para o romance – daí a expressão “laboratório ficcional”. Credita-se essa consideração à possibilidade de se detectar na crônica (e nos romances pós-1881) uma tessitura dialógica adequada a uma prosa de caráter contestatório. Nesse sentido, Brayner elege, com muita perspicácia, o processo da relativização como princípio fundamental das crônicas e contos. Foi exatamente esse aspecto, o da relativização, que nos chamou atenção e entendemos que desvendá-lo, na crônica machadiana, especificar-lhe os mecanismos constitui-se objetivo cientificamente válido para nosso trabalho. Portanto podemos dizer que no fragmento “Metamorfoses machadianas”, de certa forma, está o discurso que nos direcionou o trabalho.

Nesse texto de 1979, cuja essência é retomada em “Machado de Assis: um cronista de quatro décadas” (1992), a autora ratifica-se identificando a pedra angular daquilo que se pode chamar de fulcro da poética da crônica machadiana da maturidade: o processo da relativização textual enquanto atitude filosófica e estética, mecanismo utilizado pelo autor para apresentar, no folhetim, suas impressões de uma forma “oblíqua e dissimulada” a respeito de tudo o que enfocava, principalmente as nuances do contexto social em que se achava inserido. (Garantia, assim, sua permanência durante tanto tempo e tantas páginas. Sobre esse número, segundo Eugênio Gomes (1972, p. 9), pelo cômputo de J. Galante de Sousa, são mais de seiscentos e quatorze escritos). Como considera Brayner, ao tornar relativos fatos, comportamentos, valores, o cronista *coloca em julgamento o já-pensado, o já-feito, o já-sentido com o firme propósito de desvendar a*

eterna pantomima do mundo, ópera esquecida por Deus e montada pelo Diabo, como a descreve em Dom Casmurro (1982, p. 427).

Ainda na fase da “leitura à procura de um tema” – principalmente na das séries *Bons Dias!* e *A Semana*, observamos que, para alcançar tal efeito, o de dizer sem parecer que se está dizendo – o escritor lança mão de um entrecruzar de diferentes discursos provindos de distintos nichos ideológicos e também de operadores argumentativos muito apropriados a essa espécie de retórica “enviesada”. A impressão é a de se estar diante de uma miscelânea discursiva – algo parecido com a profusão de cores das telas impressionistas. Todavia, tal como nas telas, chega-se à intenção inscrita na obra – apesar do aparente caos.

Foi por certo a dificuldade de explicar tecnicamente a construção de uma expressão sofisticada para dar conta da intenção do autor que a nós revelou-se desafio. Nesse sentido, mais uma vez, uma das considerações de Brayner nos animou, ao evidenciar ela própria o caráter de complexidade do texto:

Machado trata do fato [a invasão de costumes alimentares estrangeiros, tema da crônica de 2 de junho de 1878] com uma tonalidade desconcertante, bipolaridade requerida por sua intenção estilística de inadequação entre a idéia e a expressão, entre o significante apontado e a significação escondida, o que aumenta sempre a impressão de descompasso entre o mundo exterior e sua manifestação na subjetividade. (1982, p. 428)

Um outro texto muito importante para nosso estudo – e que se fez necessário como complementação das idéias de Sônia Brayner – é a transcrição de uma mesa redonda de que participaram vários estudiosos da obra de Machado (1982 p. 310). Dessa leitura, ressaltamos um momento da conversa em que

Brayner mais uma vez defende a idéia de que o autor relativiza o tido como verdade, ponto em que também concorda Roberto Schwarz – tanto que este último apresentou, a respeito do processo, a tese do “narrador volúvel” como estratégia de relativização. Entretanto, enquanto Schwarz não reconhece nenhuma voz por trás da sobreposição de máscaras, discursos, visão ou qualquer termo que usemos para nos referir a um olhar que expresse um exercício de valoração, Brayner vislumbra a presença de uma espécie de fio condutor, de caráter não palpável, apreendido no vazio que se forma quando se anulam uma a uma as vozes sobrepostas.

Quando se trata da crônica, principalmente, torna-se um tanto inevitável procurarmos a sombra do escritor por trás dos discursos – o que, aliás, pode se constituir obsessão de alguns críticos em relação à totalidade da obra machadiana. Sobre essa questão, ainda na mesa redonda, o professor Alfredo Bosi conclui:

(...) Eu acho que o problema crítico é um pouco esse. Ver se existe em Machado de Assis esse lastro a partir do qual se estenderia todo o escritor; extrair dele uma constante ideológica, quer progressista, quer antiprogressista, ou então ver se, justamente na ausência disso, na constante relativização das idéias em tela, é que está a sua força crítica. Realmente, o problema crítico, de alguma maneira, está no ar ainda. Há aproximações, mas ainda não chegamos, tal como não chegaremos nunca a um consenso. Sinto que há esta oposição latente. (1982, p. 332)

Ao concordamos com a idéia de que a relativização constitui-se mecanismo fundamental da crônica machadiana, compreendemos que o jogo retórico faz-se no sentido de diluir o autoritarismo de um dos discursos. Ao se fazer manifestar

diferentes visões sobre uma mesma questão, retira-se o peso de determinados posicionamentos e, quanto mais reacionários forem, mais se justifica o processo de relativização. Mas não vemos como atribuir a Machado um novo ponto de vista então instaurado. Não há elementos outros além dos discursos entrelaçados ainda que na urdidura seja possível se perceber uma intenção, uma determinada disposição da trama. Assim, como Brayner, acusamos a existência de uma "posição" por trás das constantes negações. Só não temos (se é que se pode ter) elementos para provar que esse posicionamento seja do autor.

O outro estudo apontado por Gledson como dos poucos existentes sobre a crônica de Machado de Assis é o de Gustavo Corção, "Machado de Assis cronista". Trata-se de um pequeno ensaio, de 1958, que precede as crônicas selecionadas na publicação da Nova Aguillar. De nossa parte, não o consideráramos propriamente um estudo – falta-lhe focalização textual mais minuciosa – mas um panorama da porção cronista de Machado de Assis. É apresentada uma visão bem ampla do virtuosismo do cronista, o que nos foi importante na medida em que evidencia os pontos altos da tessitura textual machadiana como, por exemplo, a capacidade de se marcar tal prosa como inconfundível logo após uma entrada de duas ou três frases ou o desenvolvimento do texto realizado através de um passar de um tema a outro, de um tom a outro, de uma dimensão a outra, mas garantindo um efeito de algo parecido com uma "lição de espiritualidade" (expressão do ensaísta) – constatação que nos parece inspiradora da tese de Brayner, de que há uma intenção, um posicionamento ético por trás da voz que nos fala, muitas vezes irônica e zombeteira.



Outro texto que nos foi muito oportuno é o de Alfredo Bosi "O enigma do olhar" (1999) embora não focalize especificamente a crônica. No trecho denominado "A hipótese da dissociação autor-narrador", o crítico contrapõe-se a uma tendência, de certa forma, comum de se entrever no contraste de perfil ético entre autor e narrador uma forma de denúncia, isto é, ao criar uma entidade moralmente tão diversa a si mesma, o autor teria a intenção de expor, via criação artística, a própria sociedade à crítica dos leitores. Segundo Bosi, não é este o objetivo de Machado de Assis. Seria sim o de oferecer ao leitor a oportunidade de conhecer a dinâmica das relações sociais em cujo contexto a esperteza leva à sobrevivência, sem, no entanto, condenar o comportamento – apenas registrar que ele existe. Consideramos a visão de Bosi muito parecida com a de Schwarz, mas colocamo-nos ao lado de Brayner, ao entender que da superposição de vozes quase que se materializa um enunciador (ou como preferimos, um arqui-enunciador) extremamente ético que também "diz".

Ao mesmo tempo em que nos dedicávamos à leitura das crônicas, buscávamos uma linha teórica em que nos pautar e interessamo-nos pelos preceitos de Mikhail Bakhtin sobre a dinâmica da linguagem. Assim, não houve como deixarmos de ligar os dois elementos, isto é, de remetermos às concepções do intelectual russo, mais particularmente sobre dialogismo, a crônica de Machado de Assis. Nesse sentido, o texto de suporte teórico mais importante para nossas análises foi *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997) porque, além de nos munir das ferramentas apropriadas para compreender o aparente caos discursivo das crônicas machadianas, possibilitou-nos resolver mais confortavelmente questões relativas ao caráter ambivalente da crônica. Em especial no capítulo



"Peculiaridades do gênero e da composição das obras de Dostoiévski" (1997, p. 101), Bakhtin legitima o processo da polifonia em favor da relativização.

Diana Luz Pessoa de Barros, em "Dialogismo, polifonia e enunciação" (1999, p.1), esclarece que o princípio dialógico permeia não só a concepção de linguagem do intelectual russo, como também a idéia que faz ele do mundo, da vida. Para Bakhtin, o natural é a característica dialógica da linguagem – não o monologismo que rege a cultura ideológica do mundo moderno. O dialogismo diz respeito a dois aspectos: à interação verbal que se dá entre enunciador e enunciatário (desloca-se, portanto, o conceito de sujeito) e à intertextualidade no interior do discurso. Em relação ao primeiro, permutando-se as posições, o sujeito perde seu papel central e é substituído pelo concerto de, pelo menos, duas vozes sociais distintas.

Sabemos que Benveniste (Brandão, s/d, p. 15)) concebia o sujeito como ser único, central. O sentido então, para ele, instaura-se a partir do momento em que esse sujeito se apropria da língua. Questiona-se justamente essa concepção visto que na fala de um sujeito outras vozes também falam. Assim, o sujeito, para Benveniste, marcado pela subjetividade, é visto por Bakhtin como instância histórica e ideológica.

Quanto ao segundo aspecto, a intertextualidade no interior do discurso, vem ele opor-se à idéia da unicidade do sujeito falante. Em outras palavras: um texto pode contar com mais de um locutor ou mesmo com vários enunciadore.

Pois bem, aceitando-se como natural ao discurso o princípio do dialogismo, verificamos o quanto Machado soube tirar partido dessa característica inerente à linguagem representando-o literariamente, isto é, explorando-o com a sutileza

possibilitada pela função poética. Dessa forma, elevou-o à categoria de operador argumentativo, portanto, recurso retórico. O cronista soube compor esse arranjo de vozes, sob a aparência de uma única. Por que o faria? Para exercer um olhar crítico à vontade na lida com opiniões tão divergentes no cenário de então, principalmente durante o período em que se estenderam as publicações de *A Semana*, não por acaso considerada sua melhor série.

Na voz que chega ao leitor, por muitas vezes, foi possível identificarem-se outras, umas afirmando A, outras o negando e afirmando B. Daí a impressão de descompasso apontada por Brayner – expressão que nos pareceu tão adequada a ponto de a acatarmos e a elegermos para figurar no título de nosso trabalho. Assim sendo, dispusemo-nos a demonstrar como se dá, na crônica de Machado de Assis, o processo de relativização.

Firmes em nosso propósito de ver na crônica machadiana um espetáculo em termos de polifonia textual, já quase ao final de nossas leituras, encontramos com uma dissertação de mestrado de Dílson Ferreira da Cruz Junior (USP), "A crônica em Machado de Assis: estratégias e máscaras de um fingidor" (2002). A leitura do trabalho causou-nos uma grande sensação de conforto por estarmos em concordância com o autor sobre a polifonia enquanto princípio organizador de um discurso que, fingindo-se autoritário, prima, na verdade, pela predominância da função poética servindo à ludicidade (aqui, no sentido de discurso extremamente polissêmico, portanto de caráter mais sutil, adequado aos fins a que visava). Embora o trabalho citado tenha chegado mais longe do que vimos outros chegarem no estudo da crônica de Machado e tenha abordado pontos que também elegemos como essenciais, nossos objetivos são distintos. O dele é

comprovar que *Machado propõe, nos textos analisados, uma reflexão sobre os processos de construção do sentido e que ele o faz com objetivo de compreender a realidade nacional* (p.23). Para tanto, o pesquisador interessa-se, principalmente, pela complexidade do uso que faz o cronista do aparelho da enunciação. Nesse sentido, realiza uma irrepreensível aplicação da teoria polifônica de Ducrot à crônica machadiana. Não discordamos de nenhum dos procedimentos utilizados. Apenas sentimos necessidade de examinar mais detidamente o texto na sua tessitura argumentativa, verificando no enunciado as marcas do processo da relativização – principalmente as concernentes à polifonia, recurso que possibilita a criação do discurso lúdico.

A partir, então, dos preceitos de Bakhtin cujo desdobramento podemos constatar em Ducrot, principalmente no capítulo “Esboço de uma Teoria Polifônica da Enunciação” (*O dizer e o Dito*, 1987), trilhamos os caminhos que nos levariam a uma satisfatória demonstração do mecanismo de relativização tão acentuadamente empregado por Machado de Assis. Detalhes técnicos do emprego de tais recursos encontram-se em duas obras de Ingedore G. Villaça Koch: primeiramente, o capítulo denominado “Grau de complexidade das relações textuais”, em *Argumentação e Linguagem*, (1996). Servimo-nos em essência da distinção estabelecida pela autora entre dois tipos de relações do ponto de vista da enunciação: relações lógicas ou semânticas e relações paralógicas, discursivas ou pragmáticas. Enquanto as primeiras possuem caráter predominantemente objetivo, cujas estruturas são objeto de estudo de filósofos, logicistas e lingüistas, as segundas pautam pelo aspecto subjetivo. São determinadas primordialmente pelas intenções do falante a partir dos efeitos pretendidos pelo discurso. Para



tanto, são os operadores do discurso (operadores argumentativos) responsáveis por estabelecerem essas relações de ordem pragmática no âmbito das quais acreditamos estar o processo de relativização textual.

Entretanto é em outro texto, *A inter-ação pela linguagem* (1992), precisamente na segunda parte do capítulo "Linguagem e argumentação", que Koch oferece, em detalhes, um rol de elementos lingüísticos que funcionam como operadores argumentativos mais restritos ao âmbito da enunciação – o que possibilita os "truques" da retórica do descompasso.

Ainda nessa apresentação dos textos que nos ampararam teoricamente, registramos a importância que tiveram para nosso estudo algumas obras de Dominique Maingueneau – *Elementos de lingüística para o texto literário* (1996), *Pragmática para o discurso literário* (1996) e *Análise de textos de comunicação* (2001) – material que nos possibilitou desvendar os pressupostos de Ducrot (*O Dizer e o Dito*, este último também fundamental para nossa pesquisa).

Por último, citamos o *Tratado da Argumentação* de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2002). Foi-nos válida a leitura de todos os capítulos, porém enfatizamos os inseridos na terceira parte, "As Técnicas Argumentativas", principalmente o §47, "Procedimentos que permitem evitar uma incompatibilidade" (p. 224). Dentre os relacionados, encontra-se a *atitude diplomática*, recurso por cujo teor de relativização marca-se o estilo machadiano.

Definidas nossas fontes primária e secundárias, passamos a apresentar um esboço de cada capítulo deste trabalho no sentido de justificar o desenvolvimento que consideramos o mais adequado.



No segundo, "A atitude diplomática", basicamente abordam-se aspectos fundamentais do mecanismo da relativização: sua função argumentativa e a possibilidade de engendrará-lo através do recurso da polifonia.

No terceiro, "Peculiaridades da crônica", pretendemos evidenciar o veio do caráter polifônico da produção jornalística de Machado de Assis. Procuramos fazê-lo ligando essa produção de feitio tão despretensioso ao perfil de alguns gêneros cultivados na Antigüidade, como considerou Bakhtin em relação ao romance de Dostoiévski.

O quarto capítulo é dedicado à abordagem do ridículo como recurso argumentativo. Para tanto, analisamos o aparelho formal da enunciação a partir do desenvolvimento que deu Ducrot às idéias de Bakhtin e Maingueneau, por sua vez, às de Ducrot. Em seguida, tratamos dos fenômenos do humor e da ironia, respectivamente à luz de Pirandello e Beth Brait.

A demonstração de todo esse aparato teórico dar-se-á no quinto capítulo, "Ouvindo Vozes", com a análise detalhada das seis crônicas da série "*Entre 1892 e 1894*", incluída em *Páginas Recolhidas*: "Vae soli!", "Salteadores da Tessália", "O Sermão do diabo", "A cena do cemitério", "Canção de piratas" e "Garnier".



II. A RETÓRICA DA DIPLOMACIA

1. Relativização: uma questão de atitude

Consultando o *vocabulário Técnico e crítico da Filosofia* (Lalande), encontramos para **relativismo** duas diferentes acepções: a primeira remete o termo à *doutrina que admite que todo conhecimento (ou todo conhecimento humano) é relativo*. A segunda, ao conceito de relativismo moral: *doutrina segundo a qual a idéia do bem e do mal varia segundo os tempos e as sociedades (sem que exista nestas variações um progresso determinado)* (1999, p. 947). Perguntamo-nos então qual delas Sônia Brayner teria em mente ao afirmar que *o princípio fundamental da nova direção de perspectiva ficcional verificável já nas crônicas de contos de Machado de Assis é a relativização textual* (1982, p. 428).

Cremos que as duas, já que, muitas vezes, ao argumentar em defesa da ética, o cronista coloca em xeque tanto conhecimentos como comportamentos tidos, até então, como paradigmas. Esse processo, porém, evidentemente não se constitui um fim em si. Trata-se de um meio para que se evidenciem justamente os equívocos que pode haver nas sacralizações. Então, justapô-las a formas, muitas vezes excêntricas, torna-se um modo de apontar-lhes o absurdo – o que, de certa forma, não deixa de se configurar como atitude diplomática.



No § 47, "Procedimentos que permitem evitar uma incompatibilidade" do *Tratado da Argumentação* (Perelman, 2002) apresentam-se três atitudes frente à situação em que uma escolha deverá ser feita com a finalidade de se remover uma incompatibilidade entre duas regras: a atitude *lógica*, a *científica* e a *diplomática*.

A primeira caracteriza-se pelo caráter antecipatório, isto é, trata-se de uma preocupação em

aclarar suficientemente as noções empregadas, especificar suficientemente as regras admitidas, para que os problemas práticos possam ser resolvidos sem dificuldade mediante simples dedução. A segunda apresenta-se como a atitude do homem prático, no sentido em que este só resolve os problemas à medida que eles vão se apresentando, que repensa suas noções e suas regras consoante as situações reais e as decisões indispensáveis à sua ação. (Perelman, op.cit p. 224-5)

A terceira atitude, por tratar-se da que mais nos interessa no momento, transcrevemos abaixo:

Enfim, a terceira das atitudes, que qualificamos de diplomática, pensando na expressão "doença diplomática", é aquela em que não se desejando, pelo menos num momento e em determinadas circunstâncias, pôr-se em oposição a uma regra ou resolver, de um modo ou de outro, o conflito nascido da incompatibilidade entre duas regras que podem ser aplicadas a uma situação particular, inventam-se procedimentos para evitar que a incompatibilidade apareça ou para remeter a um momento mais oportuno as decisões a tomar. (Perelman, op. cit. p.225)

Voltando-nos para a crônica de Machado, devemos, primeiramente, especificar que duas regras seriam essas que justificariam a iniciativa de uma

atitude diplomática. Em segundo lugar, apontar em que consiste tal opção retórica.

John Gledson, em *Ficção e História*, dedica o terceiro capítulo ao enfoque da série *Bons Dias!* (entre 5 de abril de 1888 a 28 de agosto de 1889). Ao comentar o fato de que a identidade do autor em tal série era mantida em segredo (o que não aconteceu depois com *A Semana*, de que se conhecia publicamente a autoria), o crítico acaba por tocar em um ponto fundamental: o contexto histórico conturbado (as polêmicas que se davam em função dos processos da escravatura e da abolição, por exemplo) pelo que se pode depreender da citação abaixo:

Quando começamos a compreender as crônicas, as razões para esse sigilo se tomam claras. São textos de contundente sarcasmo, que assumem uma visão pessimista – pode-se imaginar que seriam chamadas de cínicas e negativas – sobre a Abolição (entre outras coisas). Se não chegam a ser subversivas, também não são crônicas amáveis; mas a verve cômica que as caracteriza também sugere que se tratou de algo a dizer, e iniciou uma nova série com esse objetivo, aproveitando-se da liberdade extra proporcionada pelo anonimato. (1986, p. 117)

Também Gilberto Pinheiro Passos, na apresentação de *Balas de Estalo de Machado de Assis*, de Heloísa Helena Paiva De Luca, alude ao contexto em que essas crônicas foram produzidas (na série em questão, 126, compreendendo o período de julho de 1883 a março de 1886):

Assim trabalha nosso autor, jogando com paródias, alternando perspectivas. Seu intuito, em Balas de Estalo, é comentar, com ironia sutil, a vida atrasada no Brasil da época, quando o sistema escravocrata está indo por água abaixo e a Monarquia se vê atacada por todos os lados. Talvez se possa dizer que um dos segredos da modernidade machadiana está no fato de não encontramos nele o panfletário, mas um instigante, lúcido e fino analista do seu tempo. A aparente leveza daí resultante parece

inconseqüente, mas pode ser o álibi do "bufão". Nesse caso, a perspectiva se mostra diabólica, porque pode revelar ao público o avesso da informação, ou a indiscreta simbiose do oficial e do ridículo. (1998, p. 16)

Ainda sobre o contexto histórico de *Balas de Estalo* e a conseqüente necessidade do uso de pseudônimo, lembra De Luca (1998, p. 22) que as "balas", inicialmente, se destinavam à "artilharia" (*a matéria criada pelos cronistas deveria ser agressiva, com o intuito de despertar os leitores, criar polêmicas, e o pseudônimo, no caso, serviria como escudo protetor de eventuais retaliações*). Realmente, a postura inicial precisou ser modificada em função das reações e, temendo-se respostas mais drásticas, as balas tiveram que assumir um sabor mais "açucarado".

O contexto sócio-histórico de *A Semana* não era menos problemático. Na apresentação da série, afirma Gledson: *a situação política sob a qual Machado escrevia era, de fato, tensa e piorou ao longo do período relativo a estas crônicas. (1990 p.14).*

Pelo que se pode depreender, então, a incompatibilidade de que tratamos acima se refere ao risco de se dizer o que o poder não gostaria de ouvir. A história da imprensa brasileira registra retaliações de caráter muito acentuado ocorridas já na primeira metade do século XIX¹. Mas dizê-lo era uma questão principalmente de lucidez². O cronista pode ser considerado alguém que "pesca" um fato da linha do tempo e tem para este um olhar especial que revela minúcias e ângulos que passam despercebidos à maioria.

1 Para uma leitura mais detalhada a respeito, consultamos *Cale a boca, jornalista*, de Fernando Jorge, Vozes (1992).

2 A nosso ver, também a Machado de Assis como a outros tantos cronistas brasileiros poderia ser estendido o epíteto com que Drummond saudou Rubem Braga, em crônica de 17/1/1963: *professor de lucidez*.

Quando, porém, impõe-se uma visão oficial e dela se discorda, há então que se encontrar o ponto certo para manifestar o que se captou com o olhar. Nesse sentido, acreditamos que se exerça a visão relativizadora de Machado. Em outras palavras, entre a indisposição do autor para um discurso autoritário e a impossibilidade do discurso polêmico (devido à inexistência da réplica do leitor no momento), relativiza-se através do discurso lúdico, em que há expansão da polissemia. Justamente aí se mostra o virtuosismo machadiano. Eugênio Gomes, entrando em campo semântico também explorado pelo próprio cronista para incursões de caráter metalingüístico, considera:

A cozinha do cronista não tem segredos para quem observa as suas baterias sem esquecer que as manejava um caprichoso mestre-cuca, interessado em "catar o mínimo e o escondido", sistematicamente. "Ce qui comptait – explica Dumesnil, referindo-se a folhetinistas franceses – c'était bien moin le poisson que la sauce." Machado de Assis estava perfeitamente capacitado disto e reduziu a fórmula sua experiência pessoal através de uma simples recomendação: "Pode ir buscar a especiaria alheia, mas há que ser para temperá-la com o molho de sua fábrica." Eis em que residiu a virtude primordial do cronista: sabia como temperar o peixe recém-fisgado, quer dizer, o fato jornalístico, que lhe mordida a isca e logo entrava a receber os seus condimentos do bom gosto. [...] Nesse molho é que se encontra o sal da crônica, mas são diversas as especiarias, variando sua aplicação conforme a natureza do poisson: a alusão histórica e literária; o epíteto imprevisto; a anedota; a citação erudita; algo que traía a curiosidade e inteligência do léxico; o provérbio, a metáfora; a alegoria; as formas paradoxais e o trocadilho. (1972, p. 13)

Ainda na apresentação de Machado de Assis - crônicas, Gomes (1972, p. 14), quase ao final, afirma que a *visão individual do escritor [...] estava condicionada a um prisma filosófico-estético que era fundamental à sua arte*. Assim, a lucidez de Machado estava em não perder esse prisma; para conduzir o leitor a uma possível

verdade, porém, tinha que o fazer de forma diplomática – daí a sua retórica do descompasso, tão válida aos seus propósitos como o fora a retórica do compasso ao Conselheiro Aires³.

Passemos, então, a penetrar nas malhas dessa complexa tessitura exigida pela intenção da diplomacia. Pelo que nos propõe Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, o escritor russo realizou em sua obra o processo de apresentar vozes eqüipolentes justamente para não fechar as possíveis verdades. Ao equiparar todas as vozes em importância (inclusive a do autor), apresenta a criação de um universo dialógico em que a verdade não é propriedade de ninguém.

Pode-se já, então, perceber que aceitamos o dialogismo como recurso retórico como meio para a relativização também em Machado, porém não cremos que, nas crônicas de nosso escritor, a possibilidade de supremacia de uma verdade fique tão aberta. Entendemos que, no caso, a relativização seja um recurso argumentativo para se evitar o dizer taxativo, mas que, ainda que poeticamente, é a verdade é dita. Nesse sentido, interroga e responde Brayner na mesa redonda (1982, p. 321): *Mas você não acha que seja uma posição não definir posição? Relativizar posição é uma posição*. Assim sendo, consideramos a polifonia um arranjo que possibilita a relativização, isto é, ao se contraporem várias vozes, no avesso que se forma no trançado dos sons, pode-se sutilmente se delinear uma outra verdade. Chegamos a essa idéia, mas não sem antes sofrermos um sobressalto.

3 CINTRA, Ismael Angelo. "A retórica do compasso: preterição e modalização". In: *A retórica da Narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. São Paulo: 1985. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria Literária).



Ocorreu que, durante nossa pesquisa, ao realizarmos a leitura de *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade* (Barros, 1999), por um momento, tememos estar diante de uma profunda incoerência em relação às linhas teóricas que adotamos. Como elegemos as concepções de Bakhtin sobre a linguagem (fundamentalmente, a dialogia) para adentrarmos a crônica machadiana, ao lermos o prefácio de Luiz Roncari (p. X), por um instante, vimos negada a possibilidade de a relativização das idéias em Machado ser concretizada lingüisticamente pelo recurso da polifonia.

O prefaciador, Roncari, ao apontar o fato de ser essência da atualidade de Bakhtin o espírito aberto a todos os discursos, posicionamento bem contrário à visão dual e polarizada de mundo que se processava na época, ratificou sua apreciação através de um trecho de *Problemas da Poética de Dostoiévski* em que o intelectual russo assim se expressa:

Não vemos necessidade de dizer especialmente que o enfoque polifônico nada tem em comum com o relativismo (e igualmente com o dogmatismo). Devemos dizer que o relativismo e o dogmatismo excluem igualmente qualquer discussão, todo diálogo autêntico, tornando-o desnecessário (o relativismo) ou impossível (o dogmatismo).

Bakhtin realmente expôs tal idéia (1997, p. 69). Se colocarmos, porém, um ponto-parágrafo nessa citação (o que fez Roncari), corremos o risco de ver nossa base teórica desaguar em incoerência, pois, encarando o processo de relativização como negativo para o estabelecimento do diálogo, estaríamos inviabilizando todo o nosso ponto de vista a respeito da retórica machadiana. Em outras palavras: temos como premissa o fato de que Machado tece seu texto com

diferentes fios-voz, justamente para relativizar pontos de vista cristalizados. Se a relativização exclui a possibilidade de diálogo, não seria o processo da polifonia anti-retórico por natureza na crônica?

Felizmente, a conclusão da idéia de Bakhtin só em parte aproveitada por Roncari assim se expressa: *Já a polifonia enquanto método artístico situa-se inteiramente em outro plano* (1999, p. 69). Essa importantíssima ressalva, pelo fato de levar em conta o expediente poético (no que tem a arte de desobrigação com a verdade, ainda que não com a verossimilhança), reconduziu-nos, então, ao percurso que optamos por trilhar, ou seja, investigar como é que, diplomaticamente, diz-se, na crônica machadiana, sem parecer que se esteja dizendo.

2. De reto a oblíquo?

Em "As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso" (Barros, org.), Beth Brait afirma:

*Por Bakhtin conceber a literatura como um tipo especial de linguagem **que permite ver as coisas que estão obscurecidas em outros tipos de discursos**, acreditando mesmo que o romance, por exemplo, funciona como um órgão de percepção, é através do literário que ele vai apreender o conceito de vozes e instituí-lo como princípio arquitetônico da prosa romanesca. (1999, p. 22)*

Antes de nos atermos a determinado aspecto da citação acima, o que apresentamos em negrito, tenhamos em vista o fato de que, na conclusão de *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997, p. 273), Bakhtin estabelece a

inserção do termo “romance polifônico” em um campo denominado por ele de “pensamento artístico polifônico”, que extrapola a órbita do gênero romanesco. Esse tipo de pensamento artístico condiz com uma visão de mundo que, tendo em vista a complexidade da vida moderna, parece mais adequada que a de caráter monológico. Com liberdade, então, para considerar a crônica machadiana da maturidade integrante da esfera do pensamento artístico polifônico, registremos agora pontos de vistas de alguns críticos a respeito das razões que poderiam ter levado Machado de Assis a lançar mão da polifonia para que – utilizando as palavras de Brait – o leitor pudesse ler, em suas crônicas, à margem das publicações jornalísticas ditas “sérias”, as “coisas obscurecidas”, ou seja, principalmente críticas de cunho político que, por várias razões, não se poderiam mostrar tão evidentes.

No capítulo V, “Jornalista”, de *Machado de Assis (estudo crítico e biográfico)*, Pereira aponta uma importante mudança no estilo do jornalismo machadiano: dos vinte aos vinte e seis anos, o jornalista era *destemido e agressivo, comentando sem rebuços homens e acontecimentos* (1988, p. 81). Depois, justamente quando convidado a colaborar no número da *Gazeta de Notícias* dedicado à libertação dos escravos na província do Ceará, segundo a biógrafa, fez-se *timorato e prudente a ponto de (...) só haver conseguido esta frase minguada e chocha: “O Ceará é uma estrela; é mister que o Brasil seja um sol”*. Mais adiante, continua a autora: *O Machado do Diário e o da Gazeta são quase dois homens diferentes*.

A explicação para tal fato, conforme Pereira (1988, p. 82), pode estar na conjunção de dois fatores: um de ordem profissional (em 1884, o escritor toma-se chefe de seção da Secretaria da Agricultura, portanto evita opinar sobre assuntos

em que houvesse interesse do governo) e outro de ordem físico-psicológica – um choque de dois temperamentos mórbidos, o do introvertido e o do epilético, devido a que se afastava do grupo (introversão/temperamento), mas, ao mesmo tempo, estava sempre pronto a agregar-se, já que a epilepsia o impulsionava a *um mimetismo inconsciente*⁴. Assim sendo, escreve Pereira:

No tempo do Diário do Rio, o seu meio era "frondeur", era de oposição, e ele se fez, embora resguardando sempre seu ponto de vista pessoal, liberal e livre pensador. No tempo da Gazeta, era a Secretaria que o envolvia, e ele, salvaguardando o seu modo de ser íntimo, adotou uma prudência burocrática. (1988. p. 83)

Muito menos sutil do que Pereira sobre as causas que podem ter levado o cronista a adotar "uma prudência burocrática" foi Beatriz Resende em "Em caso de desespero, não trabalhem – A política nas crônicas de Machado de Assis" (1992). Seguem, a tal respeito, palavras contundentes da autora:

O acesso à sempre almejada carreira política na ordem imperial requeria como condição sine qua non um diploma universitário. Em se obtendo esse bilhete de ingresso, outros caminhos poderiam ser tomados. A magistratura aparece como o caminho mais seguro, mas é seguida de perto pela imprensa, e só depois a advocacia, a medicina, o sacerdócio. (...) Machado de Assis não precisou do diploma para chegar à imprensa, nela encontrando a legitimidade que precisaria para almejar a carreira política. Se não chega à deputância, nem por isso deixa de ser uma voz especialmente ouvida, um possível formador de opinião. Fique portanto claro que, aceito no clube, jamais será intenção de Machado de Assis romper com ele, até porque jamais haveria outra possibilidade de continuar exercendo o seu ofício como merecia exercer. (1982, p. 421)

4 A respeito dessa incursão pelo discurso da psiquiatria, registamos uma nota de desaprovação em *O Homem Encadernado*, de Maria Helena Werneck, p. 138.

Como se pode observar, a substituição do tom incisivo do Machado jovem para o "diplomático" do escritor maduro constituiu-se objeto de inquietude para alguns críticos. Costa Lima, em *Dispersa Demanda*, também tem sua versão do fato. Ao justificar o *primado do alegórico* na poética machadiana, afirma: (...) *o problema de Machado consistia em alcançar um tipo de expressão que lhe permitisse ser crítico, mas, ao mesmo tempo, possuidor das marcas do bom comportamento* (1981, p. 248).

Não é nosso objetivo aqui investigar as causas da mudança de tom na produção machadiana em crônica. Pretendemos, sim, registrar que tal processo, o da construção de uma retórica muito condizente com o "tédio à controvérsia", foi considerado por vários estudiosos. Nesse aspecto, sintonizamo-nos com as observações de John Gledson, na introdução da antologia *A Semana*. No parágrafo final, depois de ter apresentado o crítico panorama político em que se produziu a série, conclui:

Não há dúvida de que o tom dominante destas crônicas é pessimista: seria surpreendente que fossem outra coisa, e não só pela natureza e caráter de seu autor. Os acontecimentos que acompanham, seja na esfera política, seja na econômica ou até na militar não são feitos para otimistas. Mas seria um erro concluir disto que são mais do que a reação do homem amargado à mudança de regime, e assim reduzir a sua validade como comentário ao momento histórico. Como já se disse em outras ocasiões, Machado, por mais desesperado que ficasse nas últimas décadas da sua vida, também nunca deixou de se interessar apaixonadamente pela sorte do seu país: neste sentido, no único bom sentido da palavra, foi patriota. Creio que estas obras podem ser lidas como uma etapa importante nesse compromisso com o Brasil, e no pensamento detalhado e complexo que o sustentava. (1996, p. 34)

Como se vê, Gledson opõe-se a Pereira: enquanto esta, de certa forma, decreta uma espécie de sensaboria nas crônicas pós - *Diário*, o pesquisador inglês opta pela idéia de que o cronista continua apaixonado (e apaixonante), contudo, em um outro tom.

Ainda em relação à mudança no estilo quanto à veemência, há, entre os textos a respeito, uma particularidade digna de registro. Ao iniciar o capítulo "Jornalista", citando a amizade de Machado e Quintino Bocaiúva, Pereira busca elementos para confirmar a relação em "O Velho Senado", publicado em *Páginas Recolhidas*, e acaba por apontar uma incoerência de nível intertextual. Focalizando-se a conversa sobre política que tivera Machado com Bocaiúva, em um dos primeiros encontros, na crônica é dito: *Nem é exato dizer que conversamos de política, eu antes respondia às perguntas que Bocaiúva me ia fazendo, como se quisesse conhecer minhas opiniões. Provavelmente não as teria fixas nem determinadas* (*Páginas Recolhidas*, 1997, p. 636). No entanto, lembra Pereira que, aos vinte anos, Machado publicara a crônica "A reforma pelo jornal", texto em que surpreende pelo ardor e coragem com que se expressa. Fica então invalidada a idéia de que não tinha o escritor, quando jovem, idéias sobre política. Tal texto, inclusive, figura na antologia de crônicas organizada por Valentim Facioli e recebeu a seguinte nota de rodapé:

Esta crônica, de quando Machado de Assis tinha vinte anos de idade, expressa um ideário liberal reformista quase completo, pelo democratismo, enquanto crença na supremacia moral do povo frente às aristocracias. Reivindicação de liberdade de opinião e expressão etc. O texto, contudo, tem um tom radical e contundente que, nas condições brasileiras da época, colocam Machado de Assis junto dos grandes panfletários do Império. Se

continuasse nessa linha de pensamento, certamente se tornaria republicano. Quanto à linguagem, Machado opera com a contradição operário e proletário x aristocracia, sem recorrer ao conceito impreciso de povo. Ironia e sarcasmo estão presentes em algumas passagens do texto. Note-se o relevo com que Machado de Assis expõe o valor da discussão ao do monólogo, deixando entrever uma de suas constantes mais eficazes: o antidogmatismo como postura, que o leva a questionar e duvidar sempre das verdades que se apresentam prontas e acabadas. Já era clara sua consciência do arbitrário das representações simbólicas na cultura. (1982, p. 89)

A particularidade a que nos referimos diz respeito a um ponto levantado por Facioli e ignorado por Pereira: o fato de o dialogismo, a nosso ver, o grande trunfo da produção de crônica madura, já estar em gérmen nos escritos de Machado jovem, ou seja, um já estar dentro do outro *como a fruta dentro da casca*.

Concluindo a idéia apresentada neste capítulo de que a atitude diplomática adensa a retórica machadiana, transcrevemos um trecho de Alberto Torres, de *Organização nacional*, obra focalizada por Brito Broca em “Jornalista político”:

Um grande escritor português perguntava um dia qual a influência de Machado de Assis no governo e na política do Brasil. Todos sabem que era completamente nula. Quem privou, entretanto, com aquele espírito privilegiadamente agudo e sutil, não tem o direito de duvidar de que, dadas certas emergências, seus conselhos sugeririam, certamente, aos homens de governo soluções para as mais intrincadas crises políticas. Ninguém o ouvia, os políticos não o julgavam hábil senão para engendrar o entrecho de romances e polir o estilo; na realidade, ele era uma finíssima natureza de diplomata e possuía a mais lúcida visão das coisas públicas. (1982, p. 365)

III. PECULIARIDADES DA CRÔNICA

1. A complexidade de um gênero fronteiroço

Roman Jakobson, no texto "O dominante" (1983, p. 485), originalmente escrito como conferência, em 1935, ao apontar a estética como função principal em um trabalho poético, discute, também, a questão da mutabilidade dos cânones. Em outras palavras, recursos que sustentam a supremacia da função estética em obra criada em determinado período podem passar a possuir caráter secundário em outra, surgida posteriormente. Aborda essa questão, a da supremacia de um determinado elemento, também em contextos outros tais como a grande influência que certas artes como, por exemplo, a música e a pintura tiveram em determinadas estéticas literárias e a respectiva importância quase nula em outras.

A alguns passos da conclusão, o autor trata do problema das modificações da ótica sobre o que se considera ou não dominante quando das relações entre artes e outros domínios culturais. Nesse ponto, Jakobson focaliza o que chama de gêneros transicionais – esses que foram em alguns períodos considerados extraliterários e extrapoéticos e já, em outros, foram vistos como objetos que contêm importantes funções literárias. Como exemplo de produções que se classificariam entre tais gêneros, aponta *cartas, diários, anotações, narrativas de viagens etc.*

Nessa margem oferecida pela expressão "etc.", inserimos a crônica

jornalística. Sem dúvida, podemos classificá-la como gênero transicional, expressão que equivaleria a "híbrida", adjetivo com que muitos críticos referem-se a ela, tendo em vista a tensão que se dá entre as funções referencial e poética. Dessa forma, é plenamente justificável a complexidade da tarefa de classificação de determinadas crônicas como literárias ou não, muitas vezes em razão da dificuldade de se identificarem como simplesmente poéticos ou altamente argumentativos os mecanismos utilizados pelo autor para nos "fazer crer".

Assim, se é complexa a natureza do objeto, há que se examiná-lo com lentes que dêem conta dessas sutilezas. Estas, a nosso ver, longe de não serem intrincadas apenas porque se situa a crônica "ao rés do chão", o são justamente por ela aí se encontrar e, ainda mais, na "soleira" da porta, no limiar entre as salas da literatura e do jornalismo. Então, para estudá-la, munimo-nos tanto de conceitos próprios da Lingüística Textual, no que têm de mais amplo, ao referir-se à argumentatividade inerente a qualquer ato de linguagem, como de elementos da Teoria da Literatura, valendo-nos da especificidade de enfoque ao texto literário. Começemos, pois, a constatar o caráter de complexidade da crônica através de um exame em sua possível genealogia.

A alguns leitores, nos primeiros contatos com a crônica machadiana, ainda mais se não familiarizados com a feição dos gêneros literários com os quais mantém ela estreita ligação, principalmente os que lhe antecederam, pode configurar-se uma impressão de desorganização e/ou fragmentação a respeito da



organização textual⁵. Consideramos tal quadro compreensível, se acrescentarmos às dificuldades advindas do estilo ziguezagueante do Machado da maturidade – como caracterizam Pereira (1988, p. 225) e Teixeira (1987, p.90) – todo um elenco de inexatidões com que nos deparamos ao recorrermos a especialistas no assunto para buscarmos o conceito de crônica enquanto gênero. São inexatidões que, de certa forma, comprometem um tanto nossa capacidade de leitura. Referimo-nos aqui à necessidade de contarmos com uma espécie de competência muito importante no ato de ler: a que diz respeito ao reconhecimento do que se espera do texto que se lê em relação ao gênero a que pertence.

À guisa de ilustração, segue abaixo uma declaração de um estudioso de literatura, Eduardo Portella, sobre a dificuldade de constituir a crônica um gênero. O trecho focalizado é o início de um estudo sobre a crônica de Machado.

Há, na literatura brasileira moderna, um gênero bastante conhecido e que vem experimentando um desenvolvimento importante – não se sabe se é exatamente um gênero; tenho a impressão de que já não persistem gêneros rigorosamente delimitados. (1988, p.1)[grifo nosso]

Pelo que se pode depreender, ao se referir à crônica, o autor transmite-nos a impressão de estar pisando terreno movediço, já que duvida da possibilidade de ela constituir-se gênero, colocando em xeque até a existência, hoje, de gêneros puros.

No mesmo sentido, em 1998, em matéria intitulada “Cony dá ‘quase-aula’

5 Vera Maria Chalmer, ao prefaciá a obra de Lúcia Granja, *Machado de Assis*, escritor em formação (à roda dos jornais), (1997, p. 7, assim se expressa: *a citação dá coesão ao discurso da crônica fragmentado e desconexo.*



sobre a crônica”, na *ilustrada* de 31 de outubro de 1998, o jornalista da FOLHA DE S. PAULO, Cassiano Elek Machado, relata: *Cony abriu a conversa dizendo que a tarefa dele não era fácil. Que a crônica era um gênero de certa forma indefinível.* [grifo nosso]

Sabemos que a crônica, como hoje conhecemos, é texto geralmente curto, cujo mote é oferecido pelo próprio cotidiano. Se por um lado tem como lastro a própria experiência humana da vivência dos fatos, por outro goza de total liberdade em termos de expressão da subjetividade do escritor, a ponto até de bandear-se para o terreno da ficção, sem que isso a descaracterize quanto à etimologia da própria palavra **crônica** (cronos – tempo). Certo que nem sempre foi assim. No final da Era Medieval, em Portugal, por exemplo, Fernão Lopes, cronista, realizava o que era próprio do historiador – relatava os acontecimentos importantes ocorridos no reino, preocupado em ater-se à realidade focalizada, ~~justa~~ justamente visando à sua credibilidade como cronista. Depreende-se daí, dessa circunstância de oposição entre exatidão dos fatos / fuga para uma dimensão mais subjetiva, um indicador de como não se pode fechar rígida e sucintamente o conceito quando se trata de crônica.

Atribuímos inegável o valor do texto “A vida ao rés-do-chão” do mestre Antonio Candido, no sentido de esclarecer algumas características do gênero (como o fato de ter a crônica uma existência marcada pela efemeridade). Se nos conformarmos, porém, com o fato de que não seja ela um gênero maior e se não nos interessarmos pelas suas origens, perderemos oportunidade de compreender certas características gerais e, principalmente, algumas próprias do texto machadiano, o que nos ajudaria a dissipar a aparência de caos a que nos



referíamos no início do capítulo.

A esse respeito, como, de certo modo, já foi dito, John Gledson surpreende-se: *Mas é espantoso como se tem estudado pouco, de maneira mais séria, o jornalismo de Machado de Assis*. Sobre a necessidade de estudos, argumenta que os gêneros “menores” não devem ser ignorados, ainda mais quando o autor (...) é um mestre no gênero, o “grande” Machado de Assis. (1986, p. 115). Então, seja por força de nosso trabalho de investigação, seja para fazer jus ao grande cronista, vemos como necessária uma abordagem, de certa forma, diacrônica. Assim, na pesquisa das origens do gênero a que pertencem os textos que nos propusemos estudar, procuramos subsídios em busca de esclarecimentos visando a uma apreensão mais eficaz dos sentidos.

Afrânio Coutinho (1968, p. 117) abre caminho para o estudo da crônica, agrupando-a ao lado do ensaio, do discurso, da carta, do apólogo, da máxima, do diálogo e das memórias, no rol dos gêneros ensaísticos. Opõe a eles os gêneros narrativo, lírico e dramático. Os últimos considera de natureza estritamente literária – do que se depreende logicamente não o serem os primeiros. Entretanto o critério norteador da distinção dos dois grupos de gêneros não é a literariedade e, sim, o modo de se dirigir ao leitor: nos estritamente literários, utilizam-se artifícios diferentes dos empregados no grupo a que pertence a crônica. Neste, os autores o fazem diretamente, sem subterfúgios.

Embora Coutinho atrele muito bem características do ensaio (idéia de *tentativa, inacabamento, experiência*) à crônica, assim como considerações relativas às dimensões do texto – *dissertação curta e não metódica, sem acabamento sobre assuntos variados em tom íntimo* (p. 118) – não nos foram satisfatórios esses

esclarecimentos no sentido de abrir-se um veio para chegarmos até a questão que nos mobilizou: a da relativização textual.

Foi em "Particularidades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski", capítulo da obra de Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, (1997, 2. Ed. p. 101-80), que encontramos os fundamentos teóricos imprescindíveis ao nosso trabalho, os quais passaremos a focalizar.

2. Uma herança dos gêneros sério-cômicos

Para detectar com propriedade as peculiaridades do romance de Dostoiévski, Bakhtin remonta aos gêneros sério-cômicos que floresceram no final da Antigüidade Clássica e do Helenismo. Esses gêneros caracterizam-se como formas de expressão, próprias de uma época em que se desintegravam as tradicionais normas estéticas das manifestações artísticas, quando também diferentes visões de mundo eram confrontadas. Assim, surgiram manifestações artísticas que traduziam uma ânsia de colocar em xeque o que até então parecia ser aceito sem restrições.

Nesse campo dos gêneros sério-cômicos, variadas eram as formas de expressão – entre elas, os diálogos socráticos, a poesia bucólica e a sátira menipéia. O ponto de intersecção entre essas distintas formas literárias é o fato de constituírem-se todas de uma cosmovisão carnavalesca.

A carnavalização é um processo que consiste em relativizar a realidade, isto é, possibilita que, ao se refletir e se manifestar sobre o contexto social, atenuem-se o dogmatismo e a conseqüente univocidade. Muitos textos literários

modernos pertencem à mesma linhagem desse folclore carnavalesco da época pré-cristã. No romance machadiano, por exemplo, já desde a primeira fase, pode-se depreender esse componente carnavalesco, que se configura na relativização, como nos revela Pereira:

Durante quatro anos que medearam entre a publicação de A Mão e a Luva e a de Iaiá Garcia, Machado de Assis revolveu sem parar o problema da ambição. Buscou, pensou, esquadrinhou, virou e revirou, examinou-o de todos os modos e jeitos, analisou-lhe todos os aspectos e acabou concluindo tacitamente pela sua legitimidade.

Seria um mal em si – mas era um bem dentro das condições da vida humana. Com essa conclusão se deve ter satisfeito e fortalecido o seu relativismo. (1988, p. 161)

Vários estudiosos das narrativas machadianas, como José Guilherme Merquior (1996, p. 252), constataam a presença dessa tradição carnavalesca principalmente nos romances e contos da segunda fase. O grande salto em qualidade técnica desse período pode ser explicado por aquilo que Teixeira denomina de “volúpia da análise” (1988, p. 58). Ao direcionar seu trabalho muito mais para análise dos conflitos vividos pelas personagens no sentido de tentarem equilibrar a manifestação de seus instintos com necessária adaptação ao contexto social, o escritor revela proximidade técnica com o que se apresentava nos gêneros cômico-sérios.

Seguindo essa tendência crítica de ligar o auge da produção de Machado ao campo do cômico-sério, também investigamos o que se dá, nesse sentido, especialmente no território da crônica. Encontramos poucos esclarecimentos a respeito. Entendemos que aí estava uma lacuna importante e, para preenchê-la,

mais uma vez, apoiamo-nos em Bakhtin, cujas considerações, apesar de se referirem mais diretamente à narrativa, julgamos fundamentais ao nosso trabalho e às quais passaremos a nos referir.

2.1. As três peculiaridades básicas dos gêneros sério-cômicos (e, por extensão, da crônica machadiana)

Para o autor russo, a essência do processo de carnavalização pode ser resumida no que considera ele como as três peculiaridades exteriores de gênero do campo sério-cômico: **a atualidade viva** (inclusive o dia-a-dia como ponto de partida da formalização da realidade); **o fato de basearem-se esses gêneros conscientemente na experiência e na fantasia livre** (não nas lendas); **a pluralidade de estilos**.

É inevitável vemos nessas três características nomeadas por Bakhtin também propriedades intrínsecas da crônica machadiana. Portanto faz-se aqui necessária uma primeira alusão ao nosso *corpus* e, para que se facilite ao leitor a tarefa de consultar os textos-fonte, se necessário, apresentamos em anexo todas as crônicas da seção “Entre 1892 e 1894” de *Páginas Recolhidas*.

Em relação à primeira peculiaridade do gênero do campo sério-cômico – **o fato de a atualidade viva constituir-se ponto de partida da interpretação e formalização da realidade** – é inegável a possibilidade de inclusão das seis



crônicas ("Entre 1892 e 1894") de *Páginas Recolhidas* nesse quadro.

Na crônica 1, "Vae soli!", o mote é um anúncio publicado a pedido de uma viúva que procura um marido. Mesmo em se contando com a possibilidade de o anúncio não ter sido verdadeiro, o quesito de o texto basear-se em um fato da atualidade continua válido, já que atual aí é o fato de existir, nos jomais da época, esse espaço para os mais diferentes tipos de anúncio (caso da seção denominada "A Pedidos").

As crônicas 2 ("Salteadores da Tessália") e 5 ("Canção de piratas") tiveram o mote fornecido por notícias de jomais, como se pode conferir abaixo:

*Repito, que me trariam os diários? As mesmas notícias locais e estrangeiras, os furtos do Rio e de Londres, as damas da Bahia e de Constantinopla, um incêndio em Olinda, uma tempestade em Chicago, as cebolas do Egito, os juizes de Berlim, a paz de Varsóvia, os Mistérios de Paris, A Lua de Londres, o Carnaval de Veneza... Abri-os sem curiosidade, li-os sem interesse, deixando que os olhos caíssem pelas colunas abaixo, ao peso do próprio fastio. Mas os diabos estacaram de repente, leram, releram e mal puderam crer no que liam. Julgai por vós mesmos. ("Salteadores da Tessália" In *Páginas Recolhidas*, p. 645))*

Telegrama da Bahia refere que o Conselheiro está em Canudos com 2000 homens (dous mil homens) perfeitamente armados. Que Conselheiro? O Conselheiro. Não lhe ponhas nome algum, que é sair da poesia e do mistério. É o Conselheiro, um homem, dizem que fanático, levando consigo a toda parte aqueles dous mil legionários. Pelas últimas notícias tinha já mandado um contingente a Alagoinhas. Temem-se no Pombal e outros lugares os seus assaltos.

*Jomais recentes afirmam também que os célebres clavinoteiros de Belmonte têm fugido (...). ("Canção de piratas" In *Páginas Recolhidas*, p. 651)*

A crônica 3 de nosso *corpus*, "O Sermão do diabo", apresenta índices de atualidade diluídos em expressões relativas a lugar conhecido, uma alusão, via-



metonímia, à sociedade brasileira (*E vendo o Diabo a grande multidão de povo, subiu a um monte, por nome Corcovado e, depois de se ter sentado, vieram a ele os seus discípulos* – *Páginas Recolhidas*, p. 647) e outras que se referem ao aspecto econômico da época, como, por exemplo, *Vós sois o sal do money market* (p. p. 648) , ou então, *Mas remetei vossos tesouros para algum banco de Londres* (*Páginas Recolhidas*, p. 648).

"A Cena do Cemitério", crônica 4, (*Páginas Recolhidas*, p. 649) tem seu caráter de atualidade garantido ao se referir, ainda que misturada com *Hamlet*, à crise do Encilhamento, quando a procura por ações tomou proporções inimagináveis, provocando depois grande derrocada financeira, como se atesta na quadrinha abaixo, recitada por um dos coveiros, no cemitério:

*Era um título novinho,
Valia mais de oitocentos,
Agora que está velhinho
Não chega a valer duzentos.*

Também a sexta crônica, "Garnier", apresenta como peculiaridade o traço da atualidade viva, já que foi escrita na mesma semana da morte do livreiro: *Segunda feira desta semana, o livreiro Garnier saiu pela primeira vez de casa para ir a outra parte que não à livraria* (*Páginas Recolhidas*, p. 653).⁶

Em relação, ainda, a essa primeira peculiaridade apontada por Bakhtin, a de não haver distância épica entre o fato e o momento em que se alude a ele, existe ainda um dado sobre o qual nosso *corpus* merece investigação. Trata-se da seguinte questão:

⁶ Desta página em diante nos referiremos, em citações, a *Páginas Recolhidas* como PR.



Nesses gêneros, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. Daí ocorrer, no campo do sério-cômico, uma mudança radical da zona propriamente valorativo-temporal de construção da imagem artística. (1997, p. 108)

Bakhtin focalizava, a respeito, o texto narrativo, mas é perfeitamente possível encontrarmos essa característica também na crônica. O mecanismo mais utilizado para estabelecer a ligação entre o fato focalizado e as personagens é o da citação – caso da crônica 1, “Vae soli”. Observemos o que ocorre no fragmento abaixo:

Viúva dos meus pecados, quem és tu que sabes tanto? O teu anúncio lembra a carta de certo capitão da guarda de Nero. Rico, interessante, aborrecido, como tu, escreveu um dia ao grave Sêneca, perguntando-lhe como se havia de curar do tédio que sentia, e explicava-se por figura: “Não é a tempestade que me aflige, é o enjôo do mar.” (PR, p. 644)

E mais adiante:

Pode ser que a esta hora já tenhas achado o esposo nas condições definidas. Não estás ainda casada, porque é preciso fazer os pregões, e tens alguns dias diante de ti, para examinar bem o homem. Lembra-te de Xisto V, amiga minha; não vá ele sair, em vez de um coração arrimado à bengala, um coração com pernas, e umas pernas com músculos e sangue; não vás tu ouvir, em vez da tomada de Constantinopla, a queda de Margarida nos braços de Fausto. Há desses corações, nevados por cima, como estão agora as serras do Itatiaia e de Itajubá, e contendo em si as lavas que o Etna está cuspidando desde alguns dias. (PR, p. 645)

Como se pode observar, as figuras de Nero, Sêneca e Xisto V (esse último, papa de 1585 a 90), não estão inseridas no texto como personagens tal como

comumente acontece em narrativas. Aqui, são convocadas a atuar na zona de contato com o familiar. Em outras palavras, o autor a elas alude para referendar argumentos. Poderia, se quisesse, ter utilizado outros mecanismos. Mas justamente o fato (aliás, muito comum em Machado) de inserir idéias de personalidades quando da reflexão sobre assuntos triviais pode ser visto como índice de aproximação da crônica machadiana com os gêneros sério-cômicos.

Na crônica 2, "Salteadores da Tessália", a alusão acontece em relação a Catão (político romano), Caco (salteador mítico), Edmond About (romancista e jornalista francês) e Byron (poeta inglês). Como se comprova, ao comentar a notícia da prisão do deputado grego, o cronista traz à reflexão vultos, reais e ficcional célebres – traço peculiar dos gêneros sério-cômicos.

"O sermão do diabo", crônica 3, pelo próprio formato, justifica seu enquadramento nessa primeira peculiaridade apontada por Bakhtin. Ainda que não se considerasse a alusão à frase de Santo Agostinho – *a igreja do Diabo imita a igreja de Deus* – e, portanto, a "presença" de outro ilustre, teríamos configurada essa característica dos gêneros camavalescos: a convivência do comum, do trivial, com o célebre. Nesse caso, ocorre uma paródia⁷. Portanto, facilmente detectada aqui a subversão do "Sermão da Montanha".

Em "A cena do cemitério", a atualização de personagens célebres faz-se pelo fato de estarem o locutor (voz que se apresenta ao leitor) e o criado convivendo com figuras de Hamlet e Horácio.

O fato focalizado em "Canção de piratas" (alusivo à povoação de Canudos)

7 Segundo Leonor Lopes Fávero, em "Paródia e Dialogismo" (1999, p. 49), "paródia significa canto paralelo (de *para* = ao lado de e *ode* = *canto*), incorporando a idéia de uma canção cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto".



igualmente recebe o tempero da convivência com os famosos, como se comprova abaixo:

Entra pela Espanha, é ainda a terra da imaginação de Hugo, esse homem de todas as pátrias; puxai pela memória, ouvireis Espronceda⁸ dizer outra canção de pirata, uma que desafia a ordem e a lei, como o nosso Conselheiro. Ide a Veneza; aí Byron recita os versos do Corsário no regaço da bela Guiccioli. Tomai à América, onde Gonçalves Dias também cantou o seu pirata. Tudo pirata. O romantismo é a pirataria, é o banditismo, é a aventura do salteador que estripa e morre por uma dama. (PR, p. 652)

Em "Garnier", pode-se ilustrar com tranquilidade a afirmação de Bakhtin sobre a atualização das personagens históricas do passado. Nesta crônica, o passado é recente e personagens, que hoje nos são célebres, eram parte da esfera familiar do cronista. No trecho citado, o cronista rememora as conversas que aconteciam então na famosa livraria:

Daquelas conversações tranqüilas, algumas longas, estão mortos quase todos os interlocutores, Liaís, Fernandes Pinheiro, Macedo, Joaquim Norberto, José de Alencar, para só indicar estes. De resto, a livraria era um ponto de conversação e de encontro. Pouco me dei com Macedo, o mais popular dos nossos autores, pela Moreninha e pelo Fantasma Branco (...) (PR, p. 654).

Apresentamos, assim, a primeira característica da crônica machadiana que nos permite considerá-la herdeira dos gêneros carnavalizados. Concluindo essa questão, citamos mais uma vez Fávero (p. 51). A autora apresenta quatro categorias fundamentais da cosmovisão carnavalesca. Aqui nos interessa a terceira, a das *mésalliances*, que diz respeito à aproximação dos contrários: o

⁸ José de Espronceda, poeta espanhol.



sagrado com o profano, o sublime com o insignificante. Retomando as crônicas aqui focalizadas, verificamos esse caráter de plena convivência do cotidiano com elementos sacralizados pela história e/ou pela cultura.

A segunda peculiaridade dos gêneros cômico-sérios transcreve-se abaixo para que a tenhamos em mente na íntegra ao justificarmos sua presença também na crônica:

*A segunda peculiaridade é inseparável de primeira: os gêneros do sério-cômico não se baseiam na lenda nem se consagram através dela. **Baseiam-se conscientemente na experiência (se bem que ainda insuficientemente madura) e na fantasia livre; na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador.** Aqui, por conseguinte, surge pela primeira vez uma imagem quase liberta da lenda, uma imagem baseada na experiência e na fantasia livre. Trata-se de uma verdadeira reviravolta na história da imagem literária. (1997, p.108)*

Observando-se aí o que temos, iniciando-se na quarta linha, inevitavelmente nos lembraremos das considerações de Afrânio Coutinho sobre a ligação existente entre ensaio e crônica. Etimologicamente, ensaio remete a “tentativa” ou mesmo a “inacabamento”. Refere-se à apresentação de idéias de modo um tanto descompromissado, próprio de quem não tem pretensão de falar em definitivo, de quem ainda tateia na busca da verdade. Entendemos que é a isso que se refere Bakhtin quando diz sobre “experiência não suficientemente madura” – parece mesmo que diz respeito ao significado literal do termo “ensaio”.

O recurso à fantasia livre também já foi por nós mencionado quando consideramos a possibilidade de o cronista evadir-se da realidade sem que esse procedimento invalide a essência que, etimologicamente, a crônica carrega.

Bakhtin considera também o tratamento que recebe a lenda nos gêneros sério-cômicos – tratamento profundamente crítico – o que confirma a intenção de, literalmente, “desmistificar” o consagrado. Nesse procedimento é que mais facilmente se percebe a intenção de relativizar. Vejamos como esses traços aparecem nas seis crônicas aqui selecionadas. Em “Vae soli!”, o que Bakhtin aponta como crítica à lenda pode ser visto de modo diluído em alguns trechos, como o que apresenta uma sutil investida contra alguns posicionamentos consagrados, caso de *Nem motivo teológico nem metafísico* [o que levou a viúva a publicar o anúncio]. *Positivo também não, porque o positivismo é infenso às segundas núpcias*. Evidentemente não se pode considerar *positivismo* e *lenda* como sinônimos. O que há em comum entre *lenda* e *positivismo* é o fato de ambos possuírem *status* de produtos culturais consagrados e, em “Vae soli!”, o sistema positivista recebeu o tratamento crítico que, nos gêneros camavalescos, também é dado àquilo que se apresenta como verdade inquestionável. Nesta crônica, porém, o ponto alto a respeito dessa segunda peculiaridade apontada por Bakhtin evidencia-se no caráter extremamente irônico do texto. Observemos que, assim que começa a dirigir-se à viúva, o locutor o faz parecendo realmente simpatizar com a iniciativa do anúncio – daí o *gentil viúva* ou *tu não és qualquer pessoa, tu vales alguma coisa mais que o comum das mulheres*, ou ainda, *quem és tu que sabe tanto*. Ao mostrar-se compreensivo, a impressão que se tem é de que se comporta como comumente o fazem os responsáveis pelas respostas aos leitores (o que não deixa de ser um rito). Mas, nas entrelinhas, não é essa a atitude que se depreende por parte dele.

Na verdade, a postura da viúva, em seu anúncio, ao parecer estar abrindo mão do amor em troca apenas do companheirismo, portanto de um relacionamento "morno", sem paixão, é reprovada (reprovação que, como analisaremos posteriormente, pode estender-se a um universo bem mais abrangente que o mero comportamento de uma viúva). Essa reprovação faz-se do modo como Bakhtin aponta que ocorre nos gêneros sério-cômicos, ou seja, *cínico-desmascarador*. Tal processo pode ser detectado primeiramente em relação ao episódio envolvendo Sêneca. O remédio indicado pelo filósofo é a vida retirada e não a convivência pela convivência, ou seja, tendo próxima a mera presença física de alguém – daí a advertência do locutor: *mas queres menos um companheiro que uma companhia*. As linhas finais da crônica deixam mais clara a censura à viúva: *E a tua conclusão será como a tua premissa: em caso de tédio, antes um marido que nada*.

Dessa forma, ao elogiar, inicialmente, a viúva, expressando simpatia pela moça, o locutor tece as malhas de um discurso que remete a valores convencionais, burgueses (leia-se aí a "lenda", com sentido de algo já cristalizado), para depois derrubá-los de maneira irônica e até agressiva".

Quanto à "Salteadores da Tessália", esse caráter de subversão da lenda através de um processo de desmascaramento irônico pode ser exemplificado no trecho abaixo:

Antes de ir adiante, é preciso saber a idéia que faço de um legislador, e a que faço de um salteador. Provavelmente é a vossa. O legislador é o homem deputado pelo povo para votar os seus impostos e leis. É um cidadão ordeiro, ora implacável e violento, ora tolerante e brando, membro de uma câmara que

redige, discute e vota as regras do governo, os deveres do cidadão, as penas do crime. O salteador é o contrário. O ofício deste é justamente infringir as leis que o outro decreta. Inimigo delas, contrário à sociedade e à humanidade, tem por gosto, prática e religião tirar a bolsa aos homens e, se for preciso, a vida. Foge naturalmente aos tribunais e, por antecipação, aos agentes de polícia. A sua arma é uma espingarda; para que lhe servissem penas, a não serem de ouro? Uma espingarda, um punhal, olho vivo, pé leve, e mato, eis tudo o que ele pede ao céu. O mais é com ele. (PR, p. 646)

Esse trecho, em que o locutor se ocupa em apresentar suas “noções elementares”, funciona como uma espécie de plataforma de conceitos cristalizados (o que é um “legislador” e o que é um “salteador” no censo comum). Daí se prepara o grande salto: considerações sobre o *glamour* da atividade de salteador. Imaginemos o que deve ter pensado o leitor em novembro de 1893 ao ler o trecho em que o locutor lamenta que se tenha prendido o deputado-ladrão. É bem verdade que ele próprio, o locutor, prepara o leitor quanto ao possível impacto:

Dou-vos dez minutos de incredulidade para o caso de não haverdes lido a notícia; e, se vos acomodais da monotonia da vida, podeis clamar contra semelhante acumulação. Chamai bárbara à moderna Grécia, chamai-lhe opereta, pouco importa. Eu chamo-lhe sublime. (PR, p. 646)

Vem, então, uma série de considerações sobre a atividade do ladrão, não mais apoiadas nos valores convencionais, mas sob outro ponto de vista - talvez artístico, já que acredita que só a *mão do grande cômico podia inventar e cumprir tão extraordinária facécia*. Isso não significa uma apologia à desonestidade. No avesso desse discurso que se assemelha a um exercício de livre pensar

(consideração sobre a necessidade da existência do marginal para que a vida não se condene à monotonia), pode estar o objetivo visado pelo arquiênunciador: ironizar o estado de coisas em que política e banditismo se misturam. Em outras palavras: a vida, às vezes, apresenta paradoxos mais sofisticados do que os construídos pela arte.

A segunda característica dos gêneros sério-cômicos evidencia-se em "O sermão do diabo" particularmente pelo tom cínico-desmascarador que se depreende. Podemos considerar o ato de parodiar como uma espécie de exercício da livre fantasia. No caso, "fantasiou-se" o Sermão da Montanha ao se criar dele uma versão subversiva. Tal recurso é utilizado em Machado no conto "A igreja do diabo", em que também se cria uma versão fantasiosa da doutrina cristã. De fato, existe entre a crônica e o conto em questão um parentesco muito íntimo. Há mesmo uma frase do conto que se pode considerar como resumo da crônica: *Clamava ele [o Diabo] que as virtudes aceitas deviam ser substituídas por outras, que eram as naturais e legítimas*. Também em relação ao forte traço cínico-desmascarador, a crônica parece dialogar com o conto "Teoria do Medalhão", em que os preceitos aconselhados pelo pai ao filho que então completa a maturidade são tão marcados pelo egoísmo e se afastam tanto da ótica cristã como as bem-aventuranças do sermão.

Em "A cena do cemitério", de tudo o que Bakhtin considera como inerente à segunda peculiaridade dos gêneros sério-cômicos, o recurso à fantasia livre é o que aparece de forma mais evidente. Observe-se que, no contexto do sonho em que figuram personagens de Shakespeare (portanto temos aí dupla fantasia), o locutor pode mostrar os despautérios provocados pela política do governo.



Eugênio Gomes, depois de transcrever uma reação incisiva (de Tito Lívio de Castro) contra o estilo machadiano de “fantasiar” nos folhetins, assim se expressa:

Vê-se que o processo machadiano estabeleceu uma confusão intencional; a fantasia, a crônica e o conto já não mantinham fronteiras entre si. E a conciliação estava numa filosofia estética, que a crítica naturalista não podia admitir. (1972, p. 10)

Cremos que ao termo *filosofia estética* corresponda também à liberdade de uso, dentre outros recursos, da fantasia imiscuída ao fato.

Na crônica “Canção de piratas”, pode-se depreender um processo muito semelhante ao ocorrido em “Salteadores da Tessália”, em que se apresenta um novo ponto de vista sobre o conceito de banditismo.

Valentim Facioli, ao eleger a referida crônica para figurar em sua antologia, apresenta nota de rodapé que vale a pena transcrevermos.

Outro aspecto importante desta crônica é a relativização do conceito de banditismo e crime. Para o cronista esses conceitos dependem, estreitamente, do ponto de vista do observador, isto é, da posição e função de quem julga. Assim, a versão da história dada pelos homens que ocupam determinadas posições na sociedade será a versão de uma verdade, não da verdade. Essa postura é uma constante em Machado, bastando lembrar o conto “O alienista”, onde o problema é tematizado com a loucura e a política. (1982, p. 124)

Entendemos, contudo, que, ao se apresentar o banditismo sob nova perspectiva (visão romântica), não se está propondo a substituição da ordem dos valores como parece sugerir o locutor. Na verdade, ao se expor uma espécie de

simpatia pelas personagens marginais, desfoca-se a realidade, instala-se o estranhamento, instaura-se a reflexão e abre-se espaço para questionamentos sobre, por exemplo, a moralidade ou não de atos que estão sob salvaguarda das instituições.

"Garnier" encaixa-se como ilustração da segunda peculiaridade dos gêneros sério-cômicos na medida em que se afasta do caráter lendário e se ancora na experiência – no caso a real convivência com o livreiro. Apesar de, para muitos leitores, colorir-se de um caráter de homenagem, nas entrelinhas (como veremos adiante) não deixa de se mostrar como uma crítica (portanto um desmascaramento) à conduta do falecido.

Transcrita abaixo a terceira peculiaridade dos gêneros do campo sério-cômico, passamos a apontar sua presença nas crônicas de *Páginas Recolhidas*:

A terceira peculiaridade são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilingüismo direto na etapa romana), surgem diferentes disfarces de autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros, os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge neste caso, conseqüentemente, um tratamento radicalmente novo do discurso enquanto matéria literária. (1987, p. 108)

Apontar as semelhanças entre os gêneros do campo do sério-cômico e as crônicas de Machado de Assis quanto a essa terceira peculiaridade é processo

que assume caráter um tanto paradoxal, facilitado pela quantidade e intensidade das coincidências, mas, ao mesmo tempo, complexo pela necessidade de atalhos que devem ser abertos para melhor fundamentação teórica. Em razão desse último fato, abordaremos, neste momento, a questão da pluralidade de estilos, preferindo tratar do traço “variedade de vozes” em capítulo à parte.

Na primeira crônica de *Páginas Recolhidas*, “*Vae soli!*”, o fato de ter sido o texto elaborado como resposta à carta de uma leitora já nos remete à característica dos gêneros sério-cômicos quanto ao emprego daquilo que Bakhtin denomina **gêneros intercalados**. Não basta, entretanto, apontar o uso desse tipo epistolar de estruturação do texto. É preciso investigar a funcionalidade da opção, ou seja, avaliar até que ponto se revela recurso argumentativo.

O objetivo do cronista (o mais superficial, como veremos adiante), a revelação das verdadeiras motivações que levariam uma viúva a procurar um companheiro, poderia ser alcançado também se tivesse optado pela narrativa convencional, por exemplo. Mas, não há dúvida de que, ao instaurar um alocutário, uma espécie de personagem interna ao texto, e a ela se dirigir particularmente, acaba, de forma sutil, expressando sua censura a quem opta por uma conduta similar: é o recurso de tomar universal aquilo que é particular (e, provavelmente, ficcional).

Em “Salteadores da Tessália”, a semelhança em termos dessa terceira característica justifica-se já no início, quando se tem uma introdução em estilo retórico elevado para se elaborarem considerações sobre ato tão vil (e corriqueiro) como o roubo do dinheiro público justamente por aqueles que pelo povo foram eleitos. Em especial, o sétimo parágrafo, quase que iconiza a subversão da

unidade estilística na medida em que se afastam tema e estilo:

Sim, essa mistura de discurso e carabina, esse apoiar o ministério com um voto de confiança às duas horas da tarde, e ir espreitá-lo às cinco, à beira da estrada, para tirar-lhe os restos do subsídio, não é comum, nem rara, é única. (PR, p.646)

A fusão do sublime e do vulgar é processo que pode ser seguramente ilustrado na crônica "O sermão do diabo". O recurso da paródia por si só já implica um movimento de mistura do sério com o cômico, mistura de que não se apagam os traços de um em detrimento do outro, isto é, substitui-se e subverte-se o conteúdo do texto religioso, porém este não desaparece: continua ali, a dar sustentação à estrutura, fazendo-nos remeter a ele a cada "bem-aventurado".

Essa aproximação do sublime e do vulgar já acontece de uma outra forma em "A cena do cemitério". É interessante que, logo na abertura do texto, o locutor nos previne contra o processo: *Não mistures alhos com bugalhos: é o melhor conselho que posso dar às pessoas que lêem de noite na cama.* Aos "alhos" e aos "bugalhos" correspondem dois elementos que funcionam como alicerces do texto: Hamlet e um sonho grotesco relatado pelo locutor em que os coveiros-corretores falam de negócios relativos ao episódio do encilhamento, ao mesmo tempo em que preparam a cova para o enterro de Ofélia. A aproximação de dois universos, o da arte (portanto, sublime) e o das finanças (nesse texto encarado até como algo sórdido), nos permite considerar a crônica como possuidora da terceira característica dos gêneros do campo do sério-cômico. Junta-se a esse detalhe ainda mais um índice: o diálogo que se dá na parte final do texto entre o locutor e

seu criado José, vestido de Horácio, recurso que corresponde ao que Bakhtin considera como *discurso representado*.

"Canção de piratas", o penúltimo texto da série, contém elementos por demais representativos dessa característica comum entre a crônica machadiana e a literatura camavalizada: a pluralidade de estilos e a variedade de vozes. Como já apresentamos, essa característica também leva à fusão do sublime e do vulgar. No discurso de próprio locutor, pode-se detectar o embate entre esses dois elementos:

Jomais recentes afirmam também que os célebres clavinoteiros de Belmonte têm fugido, em turmas, para o Sul, atravessando a comarca de Porto-Seguro. Essa outra horda, para empregar o termo do profano vulgo que odeio, não obedece ao mesmo chefe.
(p. 651)

Como se observa, o locutor, ao mostrar-se contrariado por empregar o termo quase chulo, aproxima de seu tom grandiloquente justamente a expressão vulgar. De certo modo, age assim por toda a crônica. Por exemplo, justapostas aos versos de Hugo, encontramos expressões como *piratas da caatinga*. Também, no último parágrafo, o discurso do locutor atinge um tal tom de veemência que se afasta do vulgo (guardadas as devidas dimensões) a que se vê condenada a primeira frase do texto.

"Gamier" talvez seja a crônica da série em que a politonalidade e a polifonia se apresentem de maneira mais tênue. O tom, apenas ilusoriamente, mostra-se o mesmo do início ao final. Parece ser o objetivo a edificação do perfil do livreiro. No entanto, nos três últimos parágrafos, o movimento inverte-se. Tudo ali converge

para a degradação. Poder-se-ia até pensar em um texto nascido com a intenção de tomar-se espécie de ode, mas, embora muito discretamente, encerra-se com espírito de sátira. Citemos o parágrafo final:

Pessoalmente, que proveito deram a esse homem as suas labutações? O gosto do trabalho, um gosto que se transformou em pena, porque no dia em que devera libertar-se dele, não pôde mais; o instrumento da riqueza era também o do castigo. Esta é uma das misericórdias da Divina Natureza. Não importa: laboremus. Valha sequer a memória, ainda que perdida nas páginas dos dicionários biográficos. Perdure a notícia, ao menos, de alguém que neste país novo se ocupou a vida inteira em criar uma indústria liberal, ganhar alguns milhares de contos de réis, para ir afinal dormir em sete palmos de uma sepultura perpétua. Perpétua. (PR, p. 655)

O painel que apresentamos estabelecendo ligações entre os gêneros camavalescos e a crônica machadiana talvez não paute muito pelo ineditismo. Enylton de Sá Rego (1989), em *O Calundu e a Panacéia*, também propõe essa espécie de intercâmbio entre a obra de Machado (especificamente textos da segunda fase machadiana) e a sátira menipéia. Entretanto gratificou-nos o nosso trabalho de cotejo. Ao constataremos as semelhanças entre os gêneros, alcançamos, pelo menos, dois objetivos: primeiro – ter esboçado uma espécie de caracterização da crônica machadiana, o que pode contribuir para a instituição de uma certa expectativa em termos do que se espera quando se tem à frente uma das de Machado de Assis. O segundo é ter podido, no contato com as características dos gêneros menos nobres, os marcados pela visão camavalesca, entender como o discurso do locutor, ressoando do lugar privilegiado de que vê o panorama político-social da época, contribui para a relativização das verdades.

Remetemo-nos, para finalizar o capítulo, a *Os bestializados*, especialmente ao trecho em que Carvalho corrobora a nossa visão de que o caráter carnavalesco presente na crônica machadiana pode ser considerado perfeita expressão para uma característica acentuada de comportamento de nosso povo:

Havia, evidentemente, algo no comportamento popular [século XIX] que não se encaixava no modelo e na expectativa dos reformistas, tanto da elite quanto da classe operária. Modelo e expectativa que, apesar das divergências, tinham em comum a idéia do cidadão ativo, consciente de seus direitos e deveres, capaz de organizar-se para agir em defesa de seus interesses (...) Por outro lado, estes cidadãos inativos revelavam-se de grande iniciativa e decisão em assuntos, em ocasiões, em métodos que os reformistas julgavam equivocados. Assim é que pululavam na cidade organizações e festas de natureza não-política. (...) principalmente os aspectos externos do ritual e das festas. (2001, p. 140)

IV. O RIDÍCULO COMO TÉCNICA ARGUMENTATIVA

1. O humor machadiano

No ensaio *Machado de Assis – algumas notas sobre o “humour”*, cujas idéias basilares foram transcritas em Bosi (org.), *Machado de Assis*, Alcides Maya, comparando o humorismo do escritor brasileiro ao de outros grandes autores (Fielding, Dickens, Thackray, Stern, Carlyle, Heine e Swift), considera-o muito mais expressivo. A vantagem apontada em Machado viria justamente na sutileza da técnica:

(...) *nesses [nos estrangeiros], quem os lê adivinha aqui e ali, sob os escombros que espalham, alicerces mal apagados de crença e percebe entre os desconchavos e as incongruências um critério que procura desorientar de propósito e faz do paradoxo um instrumento de saneadora crítica.* (1982. p. 345)

A sutileza característica do humor machadiano pode ser resumida na expressão como Maya define o processo: *um tristonho chancear (...) que se deleita em revelar o ridículo.* (p. 344) Pelo que conhecemos da retórica machadiana e pelo que sabemos da dificuldade de se definir **humorismo**, podemos considerar muito apropriada a expressão de Maia.

Luigi Pirandello, no ensaio *O Humorismo* (1996), em diversas páginas aborda tal dificuldade. Na 21, por exemplo, cita palavras de Alessandro d' Ancona, autor de um estudo sobre Cecco Angiolieri de Siena, poeta italiano em cuja obra

se encontram elementos do burlesco: *Se eu precisasse dar uma definição de humorismo, ficaria muito embaraçado. Acrescenta então Pirandello: E ele tem razão. Todos dizem o mesmo.*

Embora consciente das dificuldades de se chegar à definição, o autor acaba revelando-nos o básico para que se possa considerar humorista um determinado autor. Nas últimas frases do ensaio, assim se expressa:

Resumindo: o humorismo consiste no sentimento do contrário provocado pela especial atividade da reflexão que não se esconde, que não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida do corpo somente: o humorista cuida do corpo; repara em todos os contornos desta sombra, como ela ora se alonga e ora se alarga, quase fazendo as contrações do corpo que, entretanto, não a calcula e não se preocupa com ela. (1996, p. 170)

Em página anterior, Pirandello estabelece interessante distinção entre o humorista, o cômico, o irônico e o satírico:

Não nasce nestes outros o sentimento do contrário; se nascesse, tomar-se-ia amargo, isto é, não mais cômico, o riso provocado no primeiro pela lembrança de qualquer anormalidade; a contradição entre o que se diz e o que se quer que seja entendido, que no segundo é somente verbal, tomar-se-ia efetiva, substancial e, portanto, não mais irônica; e cessaria o desdém ou, comumente, a aversão pela realidade, que é a razão de toda sátira. (1996, p. 155)

Aceitamos muito bem a idéia de que o humorismo se instaura em situações em que real e ideal se confrontam. O mundo, se não exatamente nu, ele [o humorista] o vê por assim dizer, em mangas de camisa: em mangas de camisa o rei, que

vos dá uma tão bela impressão ao vê-lo composto na majestade de um trono com o cetro, a coroa e o manto de púrpura e arminho (...) (1996, p. 168).

Assim se vê explicado muito do humor machadiano: também o encaramos como um processo de desnudamento – ainda que o seja de caráter triste, o *triste chancear*. Entretanto, não nos parece pertinente (em se tratando de Machado de Assis, fique claro) a distinção que o autor italiano estabelece entre **humorista**, **cômico** e **satírico**. Até vemos razão para distinguirmos humorismo de comicidade, afinal o humor em Machado, por exemplo, não se caracteriza por um riso que aflore facilmente – ainda que, segundo Pirandello, a reflexão seja processo comum tanto ao cômico quanto ao satírico.

Mas o cômico somente rirá, contentando-se em esvaziar esta metáfora de nós mesmos edificada pela ilusão espontânea; o satírico desdenhará dela; o humorista, não; através do ridículo desta descoberta verá o lado sério e doloroso, desmontará esta construção, mas não apenas para rir dela; e oxalá que, no lugar de desdenhar-se dela, rindo, compadeça-se. (1996, p.156)

Do excerto acima, então, concordamos que não podemos chamar de comicidade o humor de Machado de Assis – não o imaginamos apenas rindo das anormalidades constatadas e que servem de mote às suas crônicas; porém não vemos razão para aludir a ele, optando por apenas uma entre as classificações (humorista, satírico e irônico). Pelo que demonstraremos posteriormente na análise do *corpus*, preferimos considerá-lo humorista (pela sua capacidade de desconstrução do sério, às vezes de um humor cheio de fel, como Pirandello considera o de Swift, *melancólico de um espírito superior que chega a divertir-se com o que o entristece, ou tranqüilo, sereno e refletido olhar sobre as coisas*). (1996, p.125)

Nessas distintas reações aos fatos, configura-se o humorismo ora irônico, ora apenas satírico.

Então, apesar da importante contribuição do texto de Pirandello para o nosso trabalho, preferimos nos posicionar sobre Machado, considerando-o humorista, como o fez Maya em seu texto *Algumas notas sobre o "humor"*.

Se Machado de Assis não fosse um humorista, mercê da sua concepção do mundo e do homem e dos sentimentos que o dominam, o seu estilo seria naturalmente muito diverso e ganharia em intensidade e beleza, em ritmo e cor, em movimento e linha o que perdesse em acuidade satírica e em força cômica. (1982, p. 348)

Em suma, trata-se de um humor que não provoca riso de caráter fácil, humor que, como lembra Pirandello do que disse Bonghi de Swift: acre disposição para descobrir o ridículo do sério e o sério do ridículo humano.

Assim, em se tratando do ridículo, neste capítulo, nosso objetivo está em evidenciar os meandros de uma retórica que se apóia intensamente na construção do ridículo como mecanismo argumentativo.

De fato, assim pode ser considerado o ridículo: a técnica argumentativa entre as que se encontram no âmbito dos argumentos quase-lógicos (como são chamados os que *pretendem certa força de convicção, na medida em que se apresentam como comparáveis a raciocínios formais, lógicos ou matemáticos* (Pirandello, 1996, p. 219).

Perelman e Olbrechts-Tyteca (2002, p. 223) conceituam o ridículo como *aquilo que merece ser sancionado pelo riso*. Esse riso tem caráter de exclusão. Lançar um argumento ao ridículo seria, então, uma forma de condenar um

comportamento excêntrico, mas não tão grave que faça jus a outros meios mais violentos de repressão. Pode-se considerar ridículo tanto aquele que não se enquadra nos princípios da lógica ou da experiência, como o que *enuncia princípios cujas conseqüências imprevistas o põem em oposições que são naturais numa dada sociedade e que ele próprio não se atreveria contrariar* (Perelman, 2002, p. 234).

Considerando-se então o ridículo como forma de condenação àqueles cujo comportamento se afasta da lógica e da experiência, pode-se avaliar o risco que corre nosso cronista quando, para persuadir, lança mão de tal expediente e, ainda mais, para criar uma retórica que se caracteriza justamente pela relativização. Consideramos que, se o humor descambasse para a zombaria grosseira, por exemplo, o efeito pretendido (a adesão a uma determinada tese) poderia não ser alcançado em função do pouco tato, da falta de sutileza empregados. O fato é que a técnica de Machado não consiste em mera apresentação de enunciados eivados de declarações que poderiam ser consideradas risíveis, ainda que de um riso que destila um certo amargor: configura-se como processo que, sem que se materialize em palavras, ocorre o contraponto a esse ridículo.

Para que tenhamos clara essa dimensão da sutileza da retórica do descompasso na crônica machadiana, é interessante que se faça uma espécie de desmontagem do aparelho formal da enunciação tal como foi arquitetado pelo cronista. Passemos, pois, a examinar as "peças" à luz da teoria de Oswald Ducrot, mais especificamente sob o que consta de "Esboço de uma Teoria Polifônica da Enunciação" em *O Dizer e o Dito* (1984, p. 161-218) e das obras de Dominique Maingueneau: *Elementos de lingüística para o texto literário* (1996), *Pragmática para o discurso literário* (1996) e *Análise de textos de comunicação* (2000).



2. Elementos e funcionamento da enunciação na retórica do descompasso

Na trilha aberta por Bakhtin a respeito da possibilidade da existência de várias vozes soando simultaneamente sem preponderância de nenhuma, Ducrot apresenta seu "Esboço de uma teoria polifônica da enunciação" (1987, p. 161-218). Entretanto não é especificamente a polifonia encontrada em um texto que interessa ao autor no capítulo em questão e, sim, a que pode existir em cada enunciado de que tal texto é constituído.

Para que cheguemos a realmente "ouvir" mais de uma voz soando em um simples enunciado (aqui tomado como fragmento de discurso), antes de tudo, é preciso que entendamos o que o autor considera como **enunciação**. Das três acepções que podem ser atribuídas ao termo (1ª. atividade psico-fisiológica por meio da qual se produz o enunciado; 2ª. produto da atividade do sujeito falante – a enunciação como parte do enunciado porque nele projetada; 3ª. acontecimento constituído pelo aparecimento do enunciado), Ducrot restringe-se à terceira para esboçar sua teoria polifônica da enunciação. Privilegia-a porque pode ser válida, ainda que se descarte a noção de autor da fala – e, como veremos logo adiante, é preciso que assim ocorra.

Considerar o enunciado como atividade realizada por um autor implicaria a relação "um enunciado - um autor" (quase uma correspondência termo a termo), o que poderia levar à tese da univocidade do sujeito, justamente postulado que o autor contesta. Segundo tal teoria (a de que a um enunciado corresponde um



sujeito), a mesma "entidade" que realiza o trabalho de articular ou tornar inteligível uma expressão também é responsável pelos atos ilocutórios (é dela que parte, por exemplo, a intenção de uma pergunta, um pedido, uma declaração – enfim qualquer ato que, de alguma forma, institua uma possibilidade de reação no interlocutor) e a ela também correspondem as marcas de primeira pessoa deixadas ao longo do enunciado. Opondo-se a tal perspectiva, está a concepção polifônica da linguagem, segundo a qual, essas três atividades não necessariamente precisam ser exercidas por um sujeito único. É o que logo a seguir constataremos.

Na teoria em que se opta pela univocidade do sujeito, também se considera que, em cada enunciado, realiza-se um só ato ilocutório. Não é o que se depreende, porém, quando se tem em foco o fenômeno da pressuposição. Em uma pergunta, como "Quem veio?", explica Ducrot que há dois atos ilocutórios: o primeiro diz respeito ao ato da pergunta e o segundo, ao de afirmar que alguém veio. Pode-se, assim, captar a existência de duas vozes diferentes ainda que soando juntas.

Também em casos de discurso relatado em estilo direto, como "Pedro disse: eu venho", é claramente admissível a audição de duas vozes: uma atribuída a Pedro que afirma a sua vinda e outra, ao locutor responsável pela afirmação de que Pedro viria.

Evidentemente há casos em que três papéis (**psico-fisiologicamente, produzir o enunciado, constituir-se a origem do ato ilocutório** de ordem, asserção, pergunta, por exemplo, e **autodesignar-se** através das marcas de primeira pessoa) são desempenhados por um único sujeito. Trata-se, entretanto,



de enunciados simples, formulados para se apresentarem normalmente em situações prosaicas. Como exemplo, Ducrot cita a resposta à pergunta "Onde você estava na semana passada?": "Na semana passada, eu estava em Lyon". Quem articula tal resposta, quem se designa por "eu" e quem assume a responsabilidade pelo ato da resposta, da afirmação que nela se faz é o mesmo sujeito.

Basta, porém, que o emprego de um enunciado, ainda que simples, dê-se em situação de diálogo, por exemplo, para que a concepção da unicidade do sujeito se esboroe. Conforme Ducrot: alguém, em contexto cotidiano, acusa o outro de imbecilidade, a que este retruca: "Ah! Eu sou um imbecil; muito bem, você não perde por esperar!". Neste caso, no ato de retrucar, há coincidência entre as instâncias de quem produz as palavras e de quem se designa por "eu". Mas não se pode afirmar que seja a mesma entidade também que assume a autoria da expressão "Ah! Eu sou um imbecil". Como se vê, em discurso com um leve grau de complexidade, atribuírem-se as três propriedades do sujeito a uma única voz torna-se problemático.

Dominique Maingueneau, transportando princípios de Ducrot para o discurso literário, em "Polifonia" (*Elementos de lingüística para o texto literário*), ainda na primeira página do capítulo, sobre a questão de as três categorias serem ou não assumidas ao mesmo tempo por quem profere um enunciado, afirma:

Mas é preciso poder dissociar esses papéis para explicar um certo número de fenômenos lingüísticos. O que é verdadeiro para o emprego usual da língua o é igualmente e a fortiori para o discurso literário, que supõe um tipo de comunicação irreduzível às trocas lingüísticas coloquiais. (1996, p. 85)

Ainda segundo Maingueneau, existem alguns textos literários que *se servem de maneira magistral desses descompassos* (1996, p. 89). Tomando como exemplo *Jacques, o fatalista*, de Diderot, o autor estabelece importantes distinções entre os elementos que compõem o aparelho da enunciação. Distingue primeiramente **autor** de **escritor**. Este último é o indivíduo empírico que produziu o texto (o **sujeito falante** de Ducrot). Bakhtin ilustra muito bem o caráter da impossibilidade de apreensão desse sujeito (a não ser que ele se projete no enunciado, incorporando-se a outros elementos da enunciação).

Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro como narrador (ou escritor), fora do tempo-espço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu "eu" com o "eu" de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (1988, p. 360)

Maingueneau refere-se, então, a **escritor** como o ser empírico, o que usou a pena, que escreveu a obra (o que, para Genette - *apud* Ducrot (1987, p. 194) seria **autor**).

Como **autor** (para Maingueneau), seria denominada então a instância que o texto coloca como responsável por sua enunciação, *aquele que se encarrega da narrativa* (1996, p. 87) – um correlato da enunciação textual, que não existe independentemente do papel enunciativo. A essa categoria Ducrot chama de **locutor** e pretende que não seja confundido com **sujeito falante**:



*Certamente do ponto de vista empírico, a enunciação é ação de um único falante, mas a imagem que o enunciado dá dela é de uma troca, de um diálogo, ou ainda de uma hierarquia das falas. Não há paradoxo neste caso senão se se confunde o **locutor** – que para mim é **uma ficção discursiva** – com o **sujeito falante** – que é um **elemento da experiência**. (1987, p.187) [grifo nosso]*

O que Maingueneau chama de **autor** Ducrot considera como **locutor** e Genette, **narrador**. Como se pode constatar, cada um dos teóricos denomina de forma um tanto distinta os componentes do processo enunciativo. Assim sendo, exige-se do estudioso do texto literário uma atenção redobrada: nem sempre termos que, aparentemente, possuem sentidos que se correspondem podem ser usados como sinônimos – por vezes, o emprego de um ou outro acarreta mudanças relativas ao modo como determinada teoria foi erigida. Maingueneau, por exemplo, interessado em focalizar o ser que se posta do outro lado da página, distingue **público** (pessoas que realmente lêem o texto) de **leitor** (*apenas um lugar num dispositivo, uma posição de leitura à qual o texto associa diversas características*). Como se vê, estabelece aí um paralelo com o que ocorre na relação **escritor-autor**. Acrescenta, ainda, a possibilidade de existir também um **narratário** (um leitor disfarçado, presente como personagem da história, termo que corresponde a **alocutário** - categorias que posteriormente abordaremos).

Em relação, ainda, à questão da complexidade da articulação do sujeito em um texto, apresentamos aqui um outro ponto fundamental ao nosso trabalho. Trata-se da cisão que pode ser realizada na instância do **locutor**. Sobre essa possibilidade, adiantou-se Ducrot, distinguindo locutor, *o locutor enquanto tal*, o responsável pela enunciação, ao qual se refere por abreviação “**L**” e o locutor *enquanto ser do mundo* (“**λ**”). É preciso não perder de vista a noção de que tanto

L como **λ** são seres do discurso, portanto distintos do sujeito empírico ou sujeito falante. A distinção que Ducrot estabelece entre **L** e **λ** é que o primeiro expressa o que "sente" o segundo. Em outras palavras: **λ** é uma pessoa "completa" (op. cit. p. 188) enquanto **L** seria apenas uma voz (embora os dois sejam seres ficcionais). Ainda em "Polifonia", Maingueneau apresenta, de uma maneira mais clara, os pressupostos de Ducrot a esse respeito. Citemos o trecho em que a explicação é abordada.

*Pode-se, com Ducrot, analisar mais esse conceito de "locutor" distinguindo nele duas instâncias: o "locutor enquanto tal" (representado por **locutor-L**) e o "locutor enquanto ser do mundo" (**locutor-λ**). O primeiro designa o locutor considerado apenas do ponto de vista de sua atividade enunciativa enquanto ser do discurso. O locutor-λ, em compensação, designa o locutor na medida em que este possui, de outro ponto de vista, outras propriedades, constitui um ser do mundo.*

*Esta distinção pode parecer bizantina; na realidade ela permite compreender fenômenos tão importantes quanto a **interjeição** ou o **ethos**. (1996, p. 91)*

Sobre o caso da interjeição, Ducrot contextualiza a distinção entre locutor-L e locutor-λ, apresentando a seguinte situação: ao dizer *Ai de mim!*, expressa-se um sentimento. O emprego da interjeição permite que a fala seja colorida de tristeza. Pois bem: se, em enunciado declarativo, o sentimento apresenta-se como exterior à fala, no enunciado interjetivo, tal sentimento é inerente a ela. Neste contexto, o ser a quem se atribui o sentimento é **L**. Em enunciados declarativos, o sentimento é atribuído a **λ**, traduzido por **L**. A esse respeito, há uma observação de Ducrot que nos parece decisiva para que entendamos o processo: (...) *de um*

modo geral o ser que o pronome eu designa é sempre λ , mesmo se a identidade deste λ só fosse acessível através de seu aparecimento como L. (1987, p. 188)

Ainda Maingueneau, em *Análise de textos de comunicação*, no capítulo "O Ethos", mais nos esclarece a respeito do papel de Λ no texto literário. Considerando que toda fala procede de um locutor *encarnado*, um sujeito *para além texto* (expressões de Maingueneau) e que todo texto seja argumentativo, é preciso que o leitor tenha uma imagem favorável da voz que se manifesta (portanto, do locutor). Esse é um dos segredos da persuasão já considerado por Aristóteles (*obtem-se a persuasão por efeito do caráter moral, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança. As pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em todos os assuntos, de um modo geral* 9). De acordo com Ducrot, essa imagem que o orador deve dar de si como favorável é o seu *ethos*:

Não se trata de afirmações auto-elogiosas que ele pode fazer de sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que podem ao contrário chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação calorosa ou severa, a escolha das palavras, os argumentos (o fato de escolher ou de negligenciar tal argumento pode parecer sintomática de tal qualidade ou de tal defeito moral). Na minha terminologia, direi que o ethos está ligado a L, o locutor enquanto tal: é enquanto fonte da enunciação que ele se vê dotado [affublé] de certos caracteres que, por contraponto, torna essa enunciação aceitável ou desagradável. O que o orador poderá dizer de si, enquanto objeto da enunciação diz, em contrapartida, respeito a λ , o ser do mundo, e não é este que está em questão na parte da retórica de que falo (a distância entre estes dois aspectos do locutor é particularmente sensível quando L ganha a benevolência de seu público pelo próprio modo como humilha λ : virtude da auto crítica. (1987, p. 188)

9 Em *Arte retórica e arte poética*, s/d, p. 33.



Para garantir ainda mais a compreensão do leitor a respeito da funcionalidade desse ethos, Maingueneau recorre a Roland Barthes: São os *traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar impressão: são os ares que assume ao se apresentar.* (Maingueneau, 2002, p.98)

Então o ethos funciona como um fiador do que é dito. Outro ponto importante: através dele não se constrói apenas o caráter de uma figura. De fato, como o demonstrou Maingueneau na análise de um texto publicitário, foi possível apreender-se até uma corporalidade, a que corresponde compleição corporal, maneira de se vestir e de movimentar no espaço social.

A respeito do que vem sendo dito sobre a instância de atuação do locutor, é interessante que se repitam palavras de Maingueneau:

*Essa distinção entre "locutor-L" e "locutor-λ" está ligada à distinção entre a dimensão **referencial** e a dimensão **modal** da enunciação: de um lado, o enunciado refere-se a certos objetos; de outro, ele indica que relação mantém com ele seu sujeito de enunciação (modalização). Em Eu estou triste, o embreante eu remete a um indivíduo ("locutor λ") que coincide com o sujeito de enunciação; mas, do ponto de vista modal, existe uma espécie de ruptura entre o sujeito de enunciação como tal ("locutor-L") e seu enunciado, já que nos referimos a eu como faríamos a uma não pessoa. Em contrapartida, em Que pena!, o sujeito de enunciação, do ponto de vista modal, está implicado em seu dizer. Pode-se tratar de maneira semelhante o contraste entre (1) Prometo partir (ato ilocutório de promessa) e (2) Prometo partir todos os dias: em (1), é o "locutor-L" que está comprometido na enunciação, enquanto (2) concerne apenas ao "locutor-λ": neste último caso, a enunciação implica em eu enquanto o indivíduo do qual se fala e não enquanto locutor do enunciado. (1996, p. 94)*

Vista a instância do locutor, há ainda um ponto delicado a considerar. Lembremo-nos de que, na terminologia de Ducrot, existem o sujeito falante (o

escritor) e o locutor, que correspondem simultaneamente, para Genette, a autor e narrador. Porém esse crítico ainda considera que haja o **centro de perspectiva** – correspondente ao “sujeito de consciência” dos autores americanos, ou (embora Genette não o aceite) ao que Booth denomina **autor implícito**. Assim sendo, Ducrot, de forma homóloga, apresenta o **enunciador**, categoria a que Maingueneau não faz referência no que diz respeito ao romance. Entretanto, quando trata do gênero dramático, a nosso ver, muito oportunamente, insere a categoria do **arquienunciador**.

*Nesse dispositivo singular, o estatuto da primeira situação de enunciação é um tanto desconcertante. Num romance, invasora ou discreta, a presença do autor sustenta o processo narrativo. No teatro, estamos diante de interlocutores aparentemente autônomos, mas cujo conjunto de enunciados, a peça, está relacionada a uma fonte enunciativa invisível que, com M. Issacharoff, seria possível chamar de **arquienunciador**. (1996, p. 160)*

Reportando-se a uma comédia de Molière, Maingueneau aceita que o autor possa escolher como porta-voz uma determinada personagem, mas, entre uma possibilidade e uma certeza, escolhe a segunda ao afirmar que

(...) a única enunciação que seria possível atribuir com validade ao autor é a interação dos atos de linguagem dos personagens, uma polifonia irredutível. O arquienunciador é uma instância distinta do escritor, encarrega-se de uma rede conflitual de posições enunciativas. Em outras palavras, seu “ponto de vista” não poderia ser nem o de Ariste, nem o de Armande e Belise, mas seu relacionamento. (1996, p. 160)

Como se pode observar, então, a tal categoria imputa-se a perspectiva de que são mostrados os acontecimentos. Há textos narrativos em que se pode perceber que o ponto de vista do escritor instaura-se por meio do discurso de uma personagem ou mesmo do narrador. Há outros, porém, em que, como se operasse em abstrato, só se pode apreender um determinado posicionamento projetado pelo escritor através do arranjo, da configuração dos elementos do discurso – é nessa espécie de vazio que se pode apreender o arqui-enunciador (de Maingueneau), ou seja, ele é o responsável pelo processo da tessitura. Para que distingamos bem os papéis desempenhados pelos diferentes elementos enunciativos, vem-nos de Barros (1988, p. 80) uma distinção bem clara entre autor implícito e narrador: o primeiro é sujeito da enunciação e o segundo, do enunciado. Se assim admitimos, faz mais sentido que aludamos ao **enunciador** (= autor implícito) como **arqui-enunciador**, instância produtora do discurso. Corroboram para nossa posição ainda palavras de Barros: *a noção de autor implícito [portanto de arqui-enunciador] é precursora da de sujeito da enunciação, pressuposto pelo discurso enunciado* (1988, p. 79).

Outro ponto importante a se considerar: além desse arqui-enunciador, podem aparecer outros enunciadorees (fontes de enunciados proferidos pelo locutor, mas que não são de autoria desse último). Sua “convocação” funciona como argumentos que ratificam determinado posicionamento a critério da arqui-enunciação.

Creemos ter demonstrado suficientemente a complexidade “anatômica” do aparelho formal da enunciação, como o vêem principalmente Ducrot e Maingueneau. Entretanto, não podemos passar à “fisiologia” no interior da crônica

machadiana e, antes mesmo, à abordagem do processo de ironia, dando assim como satisfatória a focalização do uso argumentativo do ridículo, sem antes resolvermos uma questão: a partir dos fundamentos neste capítulo apresentados, quais os elementos e respectivas denominações que nos serão mais adequados? Consideraremos, então, para a investigação da retórica do descompasso na crônica de Machado de Assis, as seguintes categorias: **o arqui-enunciador** (centro de perspectiva e projeção do escritor), outros **enunciadores** (cujos discursos se apresentam como argumentos de que o enunciador faz uso) e **o locutor** (sujeito que explicitamente assume a palavra no discurso). No âmbito da recepção, correspondendo ao sujeito da enunciação, teremos o **enunciatário** (projeção do leitor real e correlativo do arqui-enunciador) e **alocutário** (correlato do **locutor**, correspondendo ao **narratário**, elemento que se pode apresentar no interior do enunciado).

O **escritor**, no nosso caso, o **cronista**, que também pode ser chamado de romancista, contista, ensaísta, crítico – de acordo com o gênero focalizado – é o ser extratextual, normalmente excluído da esfera enunciativa¹⁰, mas que nos interessa muito, justamente porque, na crônica jornalística, não pisamos com muita segurança em terreno muito bem definido (jornalismo **ou** literatura?); pelo contrário: estamos em área de areia movediça (jornalismo **e** literatura) – o tão discutido discurso híbrido.

Mesmo no caso do artigo jornalístico (não da crônica), podemos dizer que também é instaurado um locutor, com seu λ correspondente como em qualquer

10 Segundo Maingueneau (1996), a concepção usual da literatura considera, de fato, que a obra constitui um mundo autárquico cuja elaboração é feita fora de qualquer consideração de sua recepção. (Pragmática para o discurso literário, p. 139)

ato discursivo - tanto é que podemos pensar nos respectivos "ethos" de nossos articulistas preferidos (os agressivos, os equilibrados, os inconformados, os irônicos). Ocorre que, no contexto puramente jornalístico, esse locutor se apresenta de forma harmoniosa em relação a "λ" - o que resulta, se considerado esse aspecto, num texto monofônico, já que sem essa ambigüidade de caráter estrutural (entre L e λ - o que o situa na esfera do não literário).

Já na crônica, devido à contaminação do discurso literário e, portanto, de um outro sistema de signos, pode ocorrer que entre L e λ se instaurem algumas incompatibilidades. Em outras palavras, pode haver crônicas em que L "diga" que é modesto, por exemplo, mas o trabalho extremamente sutil do sujeito da enunciação impossibilita que acreditemos, pois, no próprio discurso de L, vazam índices que nos permitem desconfiar da tal virtude. O enfoque sobre o mecanismo da ironia, mais à frente, possibilitará um melhor desenvolvimento desse aspecto - por enquanto registre-se que o crônista (escritor) será por nós considerado importante elemento, ainda que apenas projetado no aparelho formal da enunciação.

Podemos até antecipar algumas objeções a respeito da adoção de tal perspectiva. Sabemos que, em se tratando de texto literário, o mais comum é que não se leve em conta o escritor por estar de fora do aparelho formal da enunciação. Brait, por exemplo, no fragmento a seguir, adverte para o erro que cometeríamos se assim não o fizéssemos: *Sem confundir enunciator/locutor e/ou narrador, entidades discursivas, com o individuo (o que seria um pecado mortal para quem se propõe a falar de discurso...)* (1996, p. 34-5).



Entretanto, ainda que concordemos quanto à impossibilidade de considerar o escritor como elemento do aparelho formal da enunciação, cremos não poder deixar de levá-lo em conta principalmente quando o gênero em questão é a crônica. A nosso ver, o escritor projeta-se no texto, tal como também o considera Bakhtin em *Estética da criação verbal*¹¹ e, se assim ocorre em relação ao texto literário, vemos que na crônica, justamente por tratar-se de um gênero híbrido, nossa perspectiva torna-se ainda mais pertinente.

Desse modo, por trás das escolhas e combinações efetuadas pelo arqui-enunciador, pode estar o olhar do escritor, sua visão de mundo, seu sistema de valores. Temos consciência de que essa realmente seja uma questão polêmica, como afirmou Bosi, principalmente em relação à obra de caráter ficcional. Na crônica, cremos que não obrigatoriamente apareça o escritor por trás do texto. Mas, o gênero facilita para que tal fato ocorra. Para ratificar ainda mais essa idéia, reportemo-nos por um instante ao campo da chamada “crônica política” e verificaremos que, entre os atos ilocutórios realizados pelo cronista, está quase que, em primeiro lugar, o da denúncia – numa relação entre um “ser do mundo” e outro “ser do mundo”, ou seja, entre cronista e leitor, não importando se entre esses elementos reais se interponham outros de caráter ficcional como o locutor e as diversas categorias que podem ser consideradas projeção do leitor.

Julgamos também pertinente ao contexto da crônica machadiana a categoria de arqui-enunciador – o espírito organizador do texto. Cremos ter

11 Em “A Construção do romance”, Bakhtin, *dialogismo e construção do sentido* (org. Beth Brait, p. 220) Cristovão Tezza adverte: (...) para Bakhtin, o autor-criador é componente da obra; ele não é simplesmente Fulano de Tal, que escreveu tal livro. E não é, também, uma instância narrativa abstrata, o narrador não é apenas uma instância gramatical do texto.



elementos para provar posteriormente que este funciona como um "arranjador" das vozes, por sua vez "regido" por uma determinada postura ética que se pode depreender através das escolhas e articulações que faz. Nesse sentido, lembramos a consideração de Maingueneau sobre o uso do pseudônimo – configura-se como uma espécie de *corte que o discurso literário estabelece entre a instância produtora e a instância que assume a enunciação. Assinar um pseudônimo é construir ao lado do "eu" biográfico a identidade de um sujeito que só tem existência na e pela instituição literária* (1996, p. 87). Não podemos, contudo, nos esquecer de que realmente ocorre o corte, mas o "eu" construído, esse espírito organizador, pode estar bem "colado" ao "eu" real – estar ligado à visão de mundo este último, ainda mais quando, no caso de Machado, crônica a crônica, durante cerca de quarenta anos, pode-se verificar uma certa coerência nos posicionamentos da voz que se apresenta, coerência ficcional que, a nosso ver, se garante pela coerência do ser real – talvez uma das razões de seu prestígio como cronista. Como se vê, embora Bosi advirta, reconhecemos que seja muito difícil não sucumbir à tendência de querer ver o homem Machado de Assis por trás das crônicas. Ainda a esse respeito, reportemos a uma colocação de Linvtvelt, *apud* Fiorin:

O autor e o herói poderão, é verdade, servir de porta-voz ao autor abstrato e isso não impede que sejam eles que enunciem a ideologia e que só uma análise aprofundada da estrutura de conjunto permite afirmar que o autor abstrato partilha o sentimento ideológico de seu discurso. (1999, p. 63)

Mesmo sem ter analisado com profundidade toda a obra de Machado de Assis, com a vista um pouco aguçada para as entrelinhas de seus romances e

contos, principalmente, é possível que se apreendam, como nas crônicas, elementos que remetam a um macrodiscurso machadiano, em cujas malhas se pode revelar uma determinada visão de mundo.

Inevitavelmente, consideramos também a presença de um **locutor**: a voz que se responsabiliza pelo que diz, que se autodesigna, mas que não é senhor do ato ilocutório que visa ao leitor. Também nos serviremos intensamente da distinção que se dá entre **L** e **Λ**, esfera em que Machado demonstra também sua técnica ao promover o descompasso retórico a que aludimos.

3. Da polifonia à ironia

Considerando já suficientes as informações relativas à configuração do aparelho formal da enunciação tal como entendemos que ocorra na crônica machadiana, focalizaremos, então, o processo da ironia que, para nós, instaura o ridículo como mecanismo argumentativo e que, para Brait, pode ser vista como aspecto particular do humor (1996, p. 13).

Em passagem anterior, já nos posicionamos a respeito da distinção que Pirandello estabelece entre comicidade, humor e ironia. Não os vemos como processos nem tão distintos nem tão desconectados entre si.

Maria Helena de Novais Paiva (1961) define ironia como sendo, simultaneamente, atitude de espírito e processo característico da expressão. Tal como Pirandello, aponta a dificuldade de se defini-la e decide que esta resulta de uma combinação de constantes psicológicas que se graduam diferentemente. Por

exemplo, se a ironia possui feição amigável, tem-se o humor; se se traduz numa amargura ácida, tem-se sarcasmo; se, ao mobilizar conceitos, o fizer com desenvoltura, chama-se espírito; se mostrar um discurso brincalhão, teremos a facécia e, se recorrer à imitação, obteremos a sátira.

A nosso ver, o cronista Machado de Assis possui a verve de uma certa espécie de humorista que, de forma muito especial, mobiliza quase todos os elementos acima. Só não se ri aberta e ingenuamente – isto é, ri-se do que lhe aparece anormal, mas o faz de modo amargo. Esse efeito de amargor toma-se possível porque o processo que o engendra é muito mais indireto, mais oblíquo que o responsável pela instauração da mera comicidade – o que Paiva denomina facécia. Nesta, o riso é direto, aberto. (Mantendo a imagem que oferece o recurso da sinestesia, ao expressar nossa idéia de oposição ao *riso amargo* do humorismo, poderíamos nos remeter ao *riso doce* da comicidade.) Pelo seu caráter até um tanto inocente em oposição à malícia do tipo de humorismo a que nos referimos, defendemos a idéia de que a comicidade é monofônica, enquanto o humor machadiano tem caráter polifônico, e entendemos que o amargor se deve tanto à negatividade (ou anormalidade) do objeto focalizado como a certa complexidade do processo discursivo. Como se pode observar, para nós é relevante a distinção entre comicidade e humorismo.

Sobre os conceitos de humor e ironia, não cremos que seja caso de entre eles se estabelecer oposição. Brait, como afirmamos, considera a ironia como um aspecto particular do humor. Paiva o vê onde há um aspecto amigável da ironia. Para que fique mais claro nosso ponto de vista, diríamos que a ironia se constitui mecanismo que favorece a relativização e pode levar ao humor. Seria, então, o



caso de nos perguntarmos: basta o recurso da ironia para se instaurar o humor? cremos que não obrigatoriamente: depende muito do despropósito de uma das vozes constituintes do processo – de que trataremos posteriormente. Lembremos com Bergson (1980): o que causa o riso é o *desajeitamento* (p.14).

Por ora, reconheçamos que o humor de Machado seja refinado, sutil, exatamente porque construído a partir da ironia – não apenas ironia como recurso de linguagem, mas principalmente como atitude.

Em *Ironia em perspectiva polifônica* (1996), Brait reitera a distinção que também Paiva formula sobre ironia como atitude e como expressão. Cita a postura de Sócrates – *a arte de se fazer humilde, de colocar suavemente as pessoas em contradição com elas mesmas, sob pretexto de expor a presunção e a impertinente ignorância* (Aubé *apud* Brait, 1996, p. 22) como exemplo de atitude irônica. Como expõe Brait, para o filósofo, tal comportamento visa à permuta da asserção pela interrogação – uma maneira muito indireta de dar a entender ao interlocutor a falta de domínio ou de convicção sobre determinado tema. Ainda citando Aubé (introdução de *La République*, edição de 1847), *a ironia é arma de polêmica, e não edificação e construção dogmática*. (Brait, 1996, p. 22)

Se Bakhtin considera o diálogo socrático como exemplo de produção que se liga aos gêneros menos nobres e se vemos esses gêneros como parentes remotos da crônica, cremos legítima a idéia de tomar a crônica machadiana como descendente de tais gêneros, agora em função dessa característica de constituir-se um tipo de atitude (até pedagógica) para se chegar à verdade.

Ao entendemos, então, a relativização como a mais acentuada atitude verbal do cronista Machado, aceitamos que o processo ocorra com o objetivo de



evitar a postura incisiva – o que se dá pela justaposição de olhares outros (além do seu) ao se mirar o objeto. Nesse sentido, o olhar de nosso cronista acaba ficando oblíquo, torna-se irônico, enviesado. O recurso da ironia (agora falamos de ironia como linguagem) propicia essa obliquidade por compreender dois significantes recobrando o mesmo significado. Nessa disposição, para ser entendido, é preciso que o interlocutor conte com a cumplicidade do próprio emissor no sentido de este lhe fornecer índices que lhe permitam “aceitar” o jogo da antífrase. Essa espécie de cooperação é vista por Olbrechts-Tyteca (*apud* Brait, 1996, p. 53) como *a piscadela que o escritor dá para seu auditório*.

Em termos discursivos, no enunciado irônico, segundo Brait,

dois segmentos textuais pertencentes a formações discursivas diferentes, mas que, pela distribuição na página e por outras marcas textuais específicas, articulam-se, referencializam-se, formando uma unidade motivadora de sentido irônico. (1996, p. 36)

Assim sendo, na ironia, o locutor apresenta um discurso deslocado, com o qual não parece concordar. Isso ocorre justamente porque ele diz, mas não se responsabiliza pelo dito – na verdade, produzido por outro enunciador, esse que pode ser chamado de enunciador ridículo, justamente em razão de sua ótica deformada. O processo que consideramos neste parágrafo pode envolver distanciamento entre locutor e outro enunciador, ou mesmo entre as duas facções do locutor. Segurando com firmeza os fios discursivos, torcendo-os, trançando-os a seu bel prazer, está o arqui-enunciador, acionado pelo cronista que não quer que

seja exposta abertamente uma verdade que, por certo, vai de encontro à mentalidade do senso comum.

Na crônica de Machado de Assis, há situações em que se estabelece a ironia a partir do descompasso entre a fala do locutor e o perfil que ele mesmo constrói de si. Nesse sentido, lembramo-nos de uma crônica de *Bons Dias!* (19 de maio de 1888), em que o locutor se declara modesto e justo, mas, à medida que relata suas ações, a imagem que se faz dele é totalmente inversa.

Como teremos oportunidade de verificar, a maior parte dos feitos de ironia encontrados em *"Entre 1892 e 1894"* dá-se por conta do descompasso entre o discurso do locutor, a serviço de uma formação discursiva própria de um enunciador revolucionário, e do discurso-contraponto, próprio do espírito burguês, portanto, reacionário ou vice-versa.

Aciona-se o mecanismo da ironia para que não se desaprovem taxativamente certas condutas. Também, ao fazê-lo indiretamente, acentua-se o nível da agressão – daí também uma certa razão para o aparecimento do amargor do riso. Brait, citando os estudos de Kerbrat-Orecchioni sobre a ironia, aponta a agressão como uma propriedade do processo.

Ao propor que a ironia agride, ela procura demonstrar que o processo envolve sempre um agressor e um agredido, e que esses estão necessariamente articulados com um terceiro. Esse irônico triângulo é definido da seguinte maneira: um locutor, um ouvinte e um alvo ou vítima desse discurso. (1996, p. 50)

Assim, se existe a intenção de se relativizar uma verdade, obviamente se buscam condutas não dogmáticas para fazê-lo. A ironia constitui-se, assim, no

processo mais adequado, visto que também se caracteriza como mecanismo argumentativo aparentemente mais leve (no sentido da possibilidade do risível). Entretanto, ainda que indiretamente, a crítica é realizada e, porque suscita o riso, torna-se agressiva, já que o riso é de exclusão, portanto, além de amargo, cortante.

4. A construção da ironia

Para que não percamos de vista o objetivo geral do nosso trabalho, relembremo-lo aqui: desvendar os mecanismos responsáveis pela instauração de uma retórica que visa à relativização, processo heurístico da crônica machadiana. Nesse sentido, a abordagem da ironia faz-se necessária porque muito do humor machadiano manifesta-se por meio desse mecanismo. Segundo Brait, a ironia é um aspecto particular do humor (1996, p.13) e, ao revelar sua configuração [da ironia], conseqüentemente, caracterizaremos a retórica do descompasso (já que tal descompasso, como o vemos, se caracteriza pela comum modulação de diferentes vozes).

O ponto de partida para tal enfoque foi-nos dado pela obra de Beth Brait, *Ironia em perspectiva polifônica* (1996). Ainda na introdução, logo no primeiro parágrafo, afirma a autora que a busca de uma perspectiva discursiva que considere a ironia como uma conjunção de discursos, mais especificamente, como forma particular de interdiscurso constitui-se caminho para *descrever e interpretar*



determinados aspectos ligados a fenômenos lingüísticos caracterizados dentro de uma categoria ampla denominada humor (1996, p. 13).

Pois bem: se o título deste capítulo remete-nos ao uso do ridículo como mecanismo argumentativo (portanto um fenômeno lingüístico especial), é importante que se focalize a ironia em sua relação com o riso, principalmente porque se trata, conforme já afirmamos, de um riso de exclusão. Logo, não simplesmente um riso de constatação de anormalidade (se assim o fosse, teríamos apenas comicidade), mas riso conseqüente do desencanto provindo de reflexão. Lançar ao ridículo um fato, uma atitude, um discurso – como o fazem comumente os cronistas, é denegri-los aos olhos do leitor, portanto, provocando uma atitude de repulsa neste último ou, no mínimo, de censura. De certo modo, é fazer com que também vejam o ridículo mostrado.

Antes de tudo, porém, ao se falar de ironia, é preciso que estabeleçamos distinção entre ironia como atitude e ironia como linguagem. A postura de Sócrates, por exemplo, *a arte de se fazer humilde, de colocar suavemente as pessoas em contradição com elas mesmas, sob o pretexto de expor a presunção e a impertinente ignorância (...)* (1996, p. 20), é um tipo de disposição que podemos considerar como atitude filosófica. É exatamente desse tipo de procedimento verbal que vemos impregnada a crônica machadiana, já que a ação discursiva baseada na ironia filosófica se caracteriza *como arma de polêmica, e não edificação e construção dogmática* (1996, 22). Como se vê, tal dispositivo presta-se sobremaneira à prática da relativização.

A atitude filosófica como ponto gerador do discurso só pode ser apreendida através da linguagem. Assim se expressa a ironia como atitude, ou



seja, conforme palavras de Brait, *a linguagem é a única dimensão que possibilita a apreensão e a compreensão desse procedimento* (1996, p. 25).

Tratando então da ironia como linguagem, consideremos que Brait, ao apresentar os pressupostos teóricos que sustentam sua investigação sobre o fenômeno, aponta, entre outros, três que também para o nosso estudo muito interessam.

O primeiro vem de Bergson (1980, p. 64), para quem ironia implica interferência de séries. De maneira bem simples: é como se, em uma mesma frase, se pudessem encontrar duas significações superpostas, provindas de distintas formações discursivas¹².

Analisar o fenômeno da ironia sob tal ótica parece-nos interessante na medida em que corresponde às exigências do processo de relativização, ou seja, o irônico é visto não apenas como figura retórica, mas é possível justificar seu emprego tendo em vista uma atitude. Segundo Brait, *proporciona à pessoa que a utiliza [a ironia] vantagem de capacitar-se prontamente a evitar as dificuldades da expressão direta, por exemplo, no caso das invectivas* (1996, p. 44). Assim, se se quer dizer, ou melhor, se é preciso “bem dizer” (sem ferir demasiadamente), há que se fazer uso de um mecanismo em que apareça a verdade projetada pelo locutor imiscuída à da formação discursiva de uma mentalidade oposta (no caso da crônica, do arquienuciador).

O segundo pressuposto teórico selecionado entre os utilizados por Brait é relativo aos estudos da ironia realizados ou coordenados por Catherine Kerbrat-

12 A formação discursiva remete à formação ideológica. Sendo esta um conjunto de atitudes e representação que dizem respeito à posição de uma classe social, aquela verbaliza o que capta dela (a formação ideológica).

Orecchioni – trabalhos de orientação pragmática. Do conjunto de tais reflexões, Brait aponta o que considera elementos centrais da ironia: os aspectos ilocutório, lingüístico e actancial. No âmbito ilocutório, a ironia revela-se como uma ação do locutor (a de dizer), que se realiza por meio da enunciação; em âmbito lingüístico, depara-se, no enunciado irônico, com um significante que recobre dois significados (tal expediente propicia que se distinga ironia de mentira, pois naquela exhibe-se índice que orienta o receptor sobre a possibilidade de dupla leitura e não de uma única que não corresponda à intenção); em âmbito actancial, como aponta Kerbrat-Orecchioni, a agressão é uma propriedade da ironia. No processo, há um triângulo constituído de um locutor, um ouvinte e um alvo do discurso. Esse último elemento permite que se considere a ironia como um caso particular de zombaria (reportemo-nos aqui à idéia do riso de exclusão, no início do capítulo).

A terceira fonte teórica que alimenta os estudos de Brait refere-se à concepção de ironia como processo citacional, ou seja, como um mecanismo que envolve os estatutos de menção-eco, de acordo com Sperber e Wilson. Em Maingueneau, pode-se encontrar a explicação da ironia considerada sob tal perspectiva:

... uma enunciação irônica põe em cena uma personagem que enuncia algo de deslocado e do qual o locutor se distancia por seu tom e sua mímica. Ele se coloca como uma espécie de imitador do personagem que ele ridiculariza fazendo exprimir-se de maneira incongruente (...) Como explica Ducrot, "falar de maneira irônica acontece, para um locutor L, que apresenta a enunciação como exprimindo a posição de um enunciador E, posição pela qual, como se sabe, o locutor L não se responsabiliza e, mais que isso, toma-a por absurda" (...). (1996, p. 52)

Apresentado então esse arcabouço teórico, cremos ter abordado satisfatoriamente os três elementos que nos permitirão visualizar com mais nitidez a tessitura da retórica do descompasso: a caracterização do humor machadiano, os componentes do processo enunciativo e o processo da ironia. Antes, porém, de irmos ao *corpus*, espaço em que veremos todos os elementos em processo, fixemos algumas idéias que nos norteiam.

Aos olhos do cronista provido desse humor acre, como é o caso de Machado de Assis, a realidade apresenta-se, muitas vezes, de forma contrária a seu desejo. Simplesmente criticá-la não faria dele um humorista (talvez, um mal-humorado); rir-se dela tomaria seu discurso simplesmente cômico. O que detectamos (e pretendemos demonstrar logo a seguir) é que, a partir da constatação de um certo aspecto negativo da realidade, o mecanismo freqüentemente utilizado para denúncia do absurdo é o humor, configurado, principalmente, a partir da sobreposição de vozes, enfim, da polifonia, princípio constitutivo da ironia.

V. OUVINDO VOZES NAS CRÔNICAS DE PÁGINAS RECOLHIDAS

Quando da nossa investigação sobre pontos de semelhança entre a literatura de caráter carnavalesco e as crônicas de Machado de Assis, ao chegarmos à terceira peculiaridade do campo do gênero sério-cômico (pluralidade de estilos e variedade de vozes), optamos por tratar, à parte, a última questão, que abordaremos neste capítulo.

Para nos situarmos, então, em relação ao nosso objeto, reescrevamos, pois, o trecho do estudo de Bakhtin, em que grifamos nosso ponto de interesse aqui:

*A terceira peculiaridade são a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos esses gêneros. Eles renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc. Em alguns deles, observa-se a fusão do discurso da prosa e do verso, inserem-se dialetos e jargões vivos (e até o bilingüismo direto na etapa romana), **surgem diferentes disfarces do autor. Concomitantemente com o discurso de representação, surge o discurso representado. Em alguns gêneros os discursos bivocais desempenham papel principal. Surge neste caso, conseqüentemente, um tratamento radical novo do discurso enquanto matéria literária.** (1997, p. 108) [grifo nosso]*

Assim, neste capítulo, nosso objetivo consiste em evidenciar o processo de polifonia na série “Entre 1892 e 1894”, tal como Ducrot o concebeu, tendo em vista tratar-se de um recurso que possibilita a relativização. Para não nos tornarmos repetitivos, optaremos por destacar, em cada texto, uma peculiaridade da polifonia

como ali se apresenta – o que não significa que tal traço não possa aparecer em outra crônica da série.

1. “Vae soli!”: no meio do caminho tinha uma pérola

Aparentemente, na edição de *Páginas Recolhidas* (logo à frente se entenderá a razão dessa espécie de ressalva), “Vae soli!” é texto acima de qualquer suspeita (se esta se relacionar à crítica a respeito de política, economia e outros setores dominados pela pequena burguesia, por exemplo). Afinal, o mote é sugerido pela possível carta de uma viúva à procura de marido, publicada na seção *A pedidos*. Qual a justificativa, então, para se relativizar em se tratando de tema tão ameno?

Parte da resposta está em que, ao se tratar de Machado de Assis, todo cuidado é muito pouco. É preciso, pois, vasculhar as entrelinhas e, para fazê-lo, utilizar a chave exata. Se, muitas vezes, em outros trabalhos, aquelas fornecidas pelas análises semiótica e fenomenológica, por exemplo, nos foram funcionais, por uma questão de coerência – já que aqui consideraremos o processo de polifonia – nós nos guiaremos pelo movimento das vozes (como nas partituras o faríamos pelas claves).

A voz a que, de imediato, temos acesso é a de um locutor que dramatiza a situação do cronista em sua quase eterna provação de buscar assunto para preencher a coluna. Desde o início do texto, essa voz, constantemente, atua utilizando também a linguagem no nível conotativo – procedimento facilmente



detectável pelo emprego de expressões alusivas a outros campos semânticos (no caso, relativas à navegação, ao mar) em vez das previstas nos respectivos contextos.

Esse é um dos recursos que permite considerar tal crônica como literária – dizemos “um dos” porque, como veremos, a conotação em “Vae soli!” dá-se em nível macro-estrutural, ou seja, há todo “um outro sentido” passível de ser detectado pelo leitor atento a dados contextuais de nível referencial. Então, a nosso ver, temos a participação de um enunciador especial, a quem chamaremos de lírico, imiscuindo-se a todo o momento através da voz do locutor. Refletimos muito antes de nomearmos essa enunciação como lírica. Chegamos mesmo a questionar se, de fato, tratar-se-ia de um outro enunciador ou apenas de uma variação no emprego do nível de linguagem (denotação/conotação) de um enunciador cuja visão de mundo difere daquela que corresponderia à do senso comum. Para nomeá-lo, fizemos, assim, uma adaptação de um termo utilizado por Beth Brait, *sujeito de enunciação literária* (1996, p. 51). Tal termo, na verdade, remete a concepções de Kerbrat-Orecchioni sobre o estudo da ironia no discurso literário.

Entendemos que se trata de uma manifestação distinta daquela dos dois enunciadores comumente envolvidos no processo irônico. Vemo-la como que acionada de uma outra fonte enunciativa que se caracteriza fundamentalmente por utilizar a metáfora como linguagem imagética. Essa atividade, segundo Walter de Castro, que se fundamenta em Coseriu, em *Metáforas machadianas* (1978, p. 20-1), propicia o conhecimento mediante imagens. Estas seriam elementos do inconsciente coletivo, o que nos possibilita considerar que exista certa unidade

universal na fantasia humana. Tal constatação nos parece lógica também pelo fato de Castro ter apontado, na página 14, que, em relação ao domínio ao qual pertence o termo metafórico, os romanos preferiam o da agricultura e os gregos, o da navegação. O próprio Machado de Assis mostra-se recorrente na criação de imagens, às vezes se dando conta explicitamente da reiteração, segundo Castro.

Ao tratarmos da instância do locutor, há algumas páginas, afirmamos que este, apesar de ser só uma voz, tem certo perfil. Em "Vae soli!", rapidamente, conforme for vencendo as linhas, o leitor pode deparar-se, de início, com um locutor entediado (em relação aos sempre mesmos assuntos), esperançoso (quem sabe a página de anúncios fosse a salvação), sedutor (refere-se à missivista com um coquete "gentil viúva"), zangado (*antes um marido que nada*) – enfim, as características de λ vão, num primeiro movimento, quase que de um cenho franzido a um sorriso aberto. Entretanto, ao chegar a tal disposição de ânimo (estado eufórico), inicia o percurso contrário e termina mais aborrecido e acre do que como começara. Temos aqui uma prova de que, desde o início, a intenção é a de crítica, pois, pelo emprego dos verbos responsáveis pela narração dos fatos, depreendemos que eles se passaram em momento anterior à expressão do locutor – portanto o teor da carta já lhe era conhecido. Essa inversão do processo empreende sentido à crônica e é todo ele sustentado pela disposição das vozes como a seguir demonstraremos.

Logo no parágrafo introdutório, aparece uma enumeração dos fatos ocorridos na semana, desanimadores, visto que disforicamente recorrentes. A reiteração expressa-se também na disposição sintática através da longa lista de

complementos para o termo *farto*, todos de sentido negativo. O caráter disfórico constrói-se não só pela carga semântica dos complementos individualmente selecionados, como pela combinação entre si, apesar dos distintos campos semânticos de onde foram recolhidos: **intempéries e seus efeitos** (vendavais, naufrágios), **condutas humanas de caráter desaprovativo** (mentiras, modos como se decompõem os homens) e **sensação de angústia** (tumulto sem vida, silêncio sem quietação).

Essa seleção de termos disfóricos organiza-se a partir da ótica do arqui-enunciador que projeta um “eu” – locutor farto de tudo – em estado de ânimo plenamente justificável¹³. Observe-se que, mesmo indiretamente, o locutor já justifica seu enfado, recorrendo à contribuição de outros enunciadores, os jornais, informando sobre os acontecimentos – procedimento de caráter polifônico e relativizador.

Retomando o parágrafo em seu início, reiteramos que a (in) disposição inicial do locutor desenha-se como o primeiro traço de um movimento que se completa circularmente: a desilusão do início evidencia-se também no final. Mas o locutor desanimado, no segundo parágrafo, ao *passar em revista* os anúncios, encontra uma pérola – a carta da viúva. Ressalte-se aqui que, para buscar a *pérola*, seu *espírito*, posicionando-se como os *nadadores* ao saltarem, *mergulhou* na coluna. Por ora, atentemos aos termos *nadadores*, *mergulhou*, *pérola*, com os

13 Nota de Gledson (1996, p. 88): “Houvera forte ressaca na baía de Guanabara nessa semana, e noticiaram-se pelo menos três naufrágios, na costa do Uruguai: os boatos provavelmente referem-se a notícias de que uma “nova revolução” tivesse arrebentado em Porto Alegre; o resto são ecos do Encilhamento.”

quais estabelecerão uma interessante relação outros do mesmo campo semântico – área de domínio do enunciador lírico.

Assim, a partir do achado da *pérola*, a fonte discursiva, até então alimentando a voz do locutor, cede a origem da fala a uma outra a quem chamaremos de enunciador deslocado ou cínico, em função do discurso risível que mobiliza. O locutor é o mesmo, lembremos, mas enunciando agora um outro discurso. O que se expressa, a partir daí até certo trecho que oportunamente sinalizaremos, vem dessa outra fonte discursiva que revela mentalidade fortemente marcada pelo espírito burguês, o que funciona como um tipo de eco às aspirações da viúva, cuja imagem também parece talhada da mesma matéria de que se compõem as personagens dos romances e contos machadianos para as quais os amores, as paixões, muitas vezes, devem ser deixados de lado quando o projeto pessoal se caracteriza pela busca de uma posição social privilegiada. Esse discurso torna-se ridículo na medida em que evidencia algumas condutas típicas da pequena burguesia e que se caracteriza por uma intenção exageradamente elogiosa à viúva. Intuitivamente, o leitor percebe que “há algo fora de lugar”.

Assim, a partir do momento em que o locutor se dirige à viúva (instala-se, portanto, uma alocutária), o discurso se polivocaliza intensamente, ou seja, pelo fato de surgir a interlocutora, mesmo que não lhe sejam permitidas réplicas, projeta-se também um enunciatário (entidade em que se pode concentrar determinado público-leitor, a quem, a nosso ver, as críticas serão também dirigidas).

Então vai o locutor tornando-se mais sábio, mais “lido”, no sentido de exhibir uma erudição e uma sapiência que o levam a ser respeitado como conselheiro –

daí as citações de personalidades célebres e o tom imperativo em passagens como *lembra-te de Xisto V* ou *não vás tu ouvir*. A partir das poucas informações contidas no anúncio, ele esquadrinha o texto, tentando descobrir o *ethos* da locutora, um exercício bem parecido ao que nós, analistas da crônica, empreendemos a respeito dele. Assim, detectado o perfil da moça, mostra esse “conselheiro” a que realmente veio.

Nesse sentido, há também uma outra ocorrência interessante que reforça a idéia da polifonia introduzindo a ironia. Diz respeito a dois percursos discursivos realizados pelo locutor já traduzindo a polêmica que se dá entre o enunciador deslocado e aquele responsável, ainda que, nas entrelinhas, por sancionar negativamente o comportamento da moça: primeiro, a seqüência dos vocativos *gentil viúva / viúva dos meus pecados / viúva minha / amiga minha*; segundo, a mudança de tom de *eu não sou o homem que procuras / quem és tu que sabes tanto? para queres menos um companheiro que uma companhia / antes um marido que nada*.

No primeiro caso, o locutor inicia a série de vocativos apresentando o ponto de vista do enunciador de cuja formação ideológica compartilha a viúva. Entretanto, ao diminuir, paulatinamente, a gentileza nas apóstrofes, vai afastando-se dela à medida também que se transmuda no enunciador aborrecido do início do texto.

No segundo caso, o movimento é o mesmo: o locutor, num primeiro momento, expressa à viúva uma idéia de proximidade (própria de alguém que compartilha dos mesmos valores dela), daí a manipulação por sedução – a falsa modéstia em reconhecer que não seria o homem procurado, o elogio à sabedoria

da viúva, enfim, investimento numa imagem positiva dela, mas, depois, a censura, que se torna agressiva no final.

Esses dois percursos evidenciam a polifonia como recurso apropriado para a relativização já que ocorre aí um processo de trânsito entre duas diferentes formações discursivas. Em vez de censurar a viúva já desde o início, vai o locutor como que se aproximando, manipulando-a por sedução, prevendo-lhe o futuro (e nele mesclando elementos ridiculamente românticos e ridiculamente pragmáticos) – enfim, apodera-se do destino dela, revelando-lhe cenas do futuro, fazendo-se tão calculista como ela. Para corroborar seus argumentos, toma superficialmente o texto de *Eclesiastes* (*Bíblia sagrada*, p. 511), sobre o *Ai de quem está só* – expressão que, na Bíblia, tem um significado muito mais intenso do que o de se servir de uma simples companhia.

A seguir, porém, o ridículo projetado nas suas profecias funciona como ponto de estranhamento, isto é, introduz-se uma outra voz para que se possa realizar o cotejo entre o comportamento condenável da viúva e a atitude adequada, no caso, como queria Sêneca, ou seja, a solidão (nesse aspecto, corrobora o título – como se fosse um apelo para que a viúva fique realmente só). Essa voz inicia a censura, ainda que com um tom de humor ao prevenir a viúva que os planos dela se podem frustrar caso no marido existam paixão e desejo de uma vida plena de satisfação. Ao final, manifesta-se claramente a sanção prevista pelo arquiênunciador, introduzida pelo discurso agressivo em *antes um marido do que nada*.

Conseqüentemente, se há duas vozes em combate, temos antífrase. É evidente que haja índices permitindo-nos essa leitura. Na busca por eles, foi-nos



decisivo um trecho suprimido (não sabemos por quem) quando da transposição da crônica de 17 de julho de 1892 da série *A Semana*. Talvez o fragmento em questão contivesse dados muito pontuais e o cronista, fiel ao critério de atualidade (conforme considerou no prefácio de *Páginas Recolhidas*), tenha optado por suprimi-lo. Nesse trecho é possível que se note a intensificação do comportamento ridículo do casal. Para, então, podermos argumentar a favor da existência de índices que levam à apreensão do discurso irônico, reproduzamos o trecho em questão que vem logo após *Mas se ele [o futuro marido] te sair o que queres, que grande prêmio de loteria!* (PR, p.645)

Junto à amurada do navio, vendo a fúria do mar e dos ventos, tu ouvirás muitas coisas sérias. Ele te contará a retirada de uma parte da Câmara dos Deputados, muito menos interessante que a dos Dez Mil, e muito menos hábil. Dir-te-á que a anistia foi votada, depois que parte daquela parte voltou às suas cadeiras, para não demorar mais a situação dos que ela defendia; e retirará fábulas de La Fontaine, porque todos os homens sérios recitam fábulas, e dir-te-á com a melopéia natural dos que se não contentam com a música dos versos:

*Rien n'est plus dangereux qu'un maladroit ami;
Mieux vaut un franc ennemi.*

E tu, querida incógnita, far-lhe-á outras perguntas, e mais outras, se gosta de espinafres, se já leu o último livro de Zola¹⁴. Quanto ao livro, a primeira resposta será que não; a segunda será que sim, tirá-lo-á do bolso e ler-te-á logo os primeiros capítulos. Como todo homem sério gosta de comparações, ele dirá que esses regimentos e corpos de exércitos que vão e vêm, sem saber nada, dão idéia de outras campanhas de espíritos, que andam na mesma desorientação; e que assim como os exércitos franceses levavam consigo, em 1870, as cartas topográficas da Alemanha, e nenhuma da França, que nem conheciam, assim como nós temos andado desde 1840 com as cartas da Inglaterra, da Bélgica e dos Estados Unidos da América, e mal sabemos onde fica Marapicu.

Neste ponto, viúva amiga, é natural que lhe perguntes, a propósito de

14 Era *La débâcle*, o último livro de Zola. Abordava a guerra franco-prussiana.



Inglaterra, como é que se explica a vitória eleitoral de Gladstone, e a sua próxima subida ao poder. E ele, enfiando os dedos pela mais séria de suas duas suíças, responderá que é a coisa mais natural do mundo, e que logo que tenhamos república parlamentar, isto nos há de acontecer freqüentes vezes; que a oposição, como agora na Inglaterra, instará para que a Câmara seja dissolvida; que o ministério, receoso de cair, levará a negar a dissolução, como se deu na Inglaterra; que, alcançada a dissolução, o povo elegerá os oposicionistas, e o ministério irá pedir a demissão ao presidente; finalmente, que assim aconteceu até em 1889 com a monarquia, e não há razão para que não aconteça depois de 1889, com a República. (Gledson, 1996, p. 90)

Antes de retomarmos a questão da polifonia, observemos que, suprimindo-se o trecho logo acima transcrito, desaparecem muitos índices referenciais do contexto histórico que causariam alguma dificuldade ao leitor de outras épocas – prova de que a seleção destas crônicas visava à posteridade por mais que se manifestasse Machado contra a publicação de suas crônicas fora dos periódicos.

Aproveitando a recém-leitura desse trecho, nós o usaremos para demonstrar a existência das duas vozes a que vimos nos referindo e aos índices do processo irônico empregado. Primeiramente, separamos expressões que seriam peculiares de um e de outro discursos: o do enunciador **A** (fonte discursiva provinda de uma comunidade discursiva pequeno-burguesa) e a do enunciador **B** (correspondendo a uma visão menos reacionária das relações humanas). Relembremos que um único locutor dá conta da expressão desses distintos discursos. Apresentamos a seguir um quadro bem simples em que se pode perceber o confronto de enunciados próprios das duas vozes. Há elementos que se correspondem explicitamente e outros em que o confronto se dá mesmo em ausência do segundo termo.



Enunciador A	Enunciador B
Menção da <i>Retirada da Câmara dos Deputados</i> (fato, de certa forma, trivial).	Considerações sobre a história de Xenofonte (a história da retirada dos dez mil, episódio universalmente conhecido).
Preferência pelo aspecto temático de poema.	Interesse pela melopéia.
Alusão às fábulas de La Fontaine.	Citação de discursos não tão moralistas.
Interesse em saber se o outro gosta de espinafres.	Dada a situação, manifestação de interesse por outras particularidades do marido.
Leitura do último livro de Zola.	Pouca importância aos modismos literários.
Gosto por comparações.	Predileção por figuras retóricas mais sutis.
Discurso profético a respeito dos próximos fatos políticos.	Discurso menos autoritário a respeito das possibilidades em política.

Visando à concisão, julgamos desnecessária a elaboração de um quadro em que considerássemos a crônica em sua totalidade. Como se pode observar, a oposição entre os pares de elementos de cada discurso leva-nos à idéia de um embate de muito maior dimensão: posições completamente distintas a respeito de arte, predileção por temas cotidianos que praticamente não exigem leitura ou estudo para discussão em detrimento daqueles verdadeiramente importantes, portanto universais; moralismo de caráter artificial em lugar de crítica genuína e lúcida – enfim, um enfrentamento entre condutas típicas pequeno burguesas que recebem uma sanção negativa por parte do arqui-enunciador (desde que o sentido do texto se complete por parte do leitor) e comportamento mais despojado, visando muito mais ao “ser” do que ao “ter”.

A evidência de tais oposições, que se reiteram em todo o texto, permite a conseqüente detecção do tema, num primeiro momento, a condenação da atitude

da viúva em refugiar-se em um casamento de aparências, optando por renunciar às paixões a que estaria vulnerável se procurasse um amor em vez de um marido.

Mas, como consideramos no primeiro parágrafo, a nosso ver, o tema pode ser bem menos ingênuo. Não é à condenação apenas à superficialidade da viúva que ele se refere: trata-se de evidenciar a importância à aparência, o apego a uma conduta demarcada pelo comodismo pela qual pautavam não só algumas pessoas, mas que caracterizava toda a mentalidade de uma época em que os "fumos" do espírito europeu conviviam com um imenso atraso social. Havia o desejo de se ser moderno, mas não se queriam pagar possíveis ônus que essa situação exigia.

Para tal argumento, apoiamo-nos também nas metáforas apresentadas pelo locutor, ditadas pelo enunciador lírico. Retomemos algumas já apresentadas acima: *nadadores em posição de mergulho, pérola*. No corpo do texto, encontraremos ainda *náufrago, tábua de salvação, enjôo do mar, navio, amurada do navio, fúria do mar e dos ventos, tumulto das ondas*. Como se vê, não se poderia ignorar essa isotopia de *mar*. Esse enredar de uma metáfora em outra desenha a alegoria. No vocabulário crítico, ao final do texto *A alegoria*), Flávio Kothe a conceitua como

representação concreta de uma idéia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao seu nível manifesto, comporta outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de semelhança. (1986, p.90)



Então, introduzidas pelo enunciador lírico, as expressões do domínio do mar ou da navegação provocam um estranhamento, aquele "ar estrangeiro" a que se refere Aristóteles (Castro, 1978, p. 12) sobre a funcionalidade da imagem literária no sentido de provocar surpresa porque se captam semelhanças entre elementos tão distintos. No caso de "Vae soli", vislumbramos duas justificativas para a instauração da isotopia do mar pelo enunciador lírico. Primeira, uma motivação em série conduziu a criação de uma metáfora logo após a outra. Sobre a do *espírito estendendo e juntando as mãos e os braços*, encontramos em *Metáforas machadianas* (p.24) ocorrências similares tanto em relação a *espírito* (p. 24) como ao verbo *mergulhar* (p. 54). Pode-se então pensar que cada metáfora, a princípio, foi criada separadamente, mas depois se optou pela criação de outras do mesmo domínio semântico aproveitando-se da adequação das imagens à situação. A segunda possibilidade poder-se-ia explicar pela introdução das expressões *vendavais*, *navrágios* logo no início do texto. Elas já teriam aí também valor conotativo e se refeririam ao contexto social – seriam as intempéries político-administrativas, os desmandos do governo.

Essa segunda leitura pauta-se pela óptica de John Gledson, para quem, segundo Saraiva, Machado de Assis *pretendia retratar a natureza e a sociedade em que vivia e, em decorrência, define a História do Brasil como o fundamento para a investigação do ficcionista*. (1993, p.22). Nesse caso, depois de aludir a *vendavais* e *navrágios*, por processo metonímico, o enunciador B refere-se logo a seguir a outros cataclismos, porém de origem social. Pode então o *mar* corresponder ao contexto histórico-social. Cremos que seja possível tal leitura a partir da



constatação de que também na expressão bem popular nos referimos a um estado negativo de determinada situação como “o mar não está para peixe”.

Seja em que sentido o leitor possa tomar o discurso, não há dúvida de que houve intenção de se atenuar uma verdade e que a polifonia possibilitou o processo. A verdadeira intenção do arqui-enunciador, a sanção, dá-se decisivamente no último parágrafo que, muito bem sinalizada pelo operador argumentativo **mas** (logo de início), se revela a supremacia do discurso do enunciador B. Em outras palavras: ainda que se servindo do processo irônico (portanto, contando-se com a concorrência das duas vozes), é possível que se dê conta de uma certa intenção – evidenciada pela ação do arqui-enunciador – de censurar o comportamento de quem se refugia na aparência e desconsidera a essência, mote tantas vezes glosado por Machado de Assis.

Visto o processo de polifonia desta crônica, passemos, então, a focalizar mais estritamente a questão da relativização em “Vae Soli” principalmente se a leitura se der pela ótica da história. Considerando o panorama da época (julho de 1892), citemos, então, a respectiva cronologia elaborada por John Gledson (1996, p.35) para contextualização das crônicas de *A Semana* tendo em vista que, na crônica, o fato motiva o texto.

1892

19 de janeiro - A oposição a Floriano toma a Fortaleza de Santa Cruz; mais tarde se rende às forças florianistas.

22 de janeiro - O Congresso aprova uma mensagem do Governo propondo o seu fechamento temporário e concede plenos poderes ao Executivo para combater a subversão.

26 de fevereiro - Silveira Martins chega a Porto Alegre de volta do exílio.

31 de março - Congresso de Bajé. Funda-se o Partido Federalista.

6 de abril - Manifesto dos treze generais, exigindo que Floriano proceda à eleição presidencial. No dia seguinte, Floriano os demite.

10 de abril - Manifestação a favor de Deodoro; vários manifestantes são detidos.

12 de abril - Barata Ribeiro assume a presidência do Conselho de Intendência Municipal do Distrito Federal.

18 de abril - Rui Barbosa impetra o habeas-corpus para 46 pessoas detidas nos dias 10 a 12 de abril, o que foi negado pelo Supremo Tribunal Federal no dia 27.

(24 de abril - a primeira crônica d'A semana).

Maio/junho - Tentativas de conciliação entre Silveira Martins e Júlio de Castilhos, que falham.

3 de maio - O Congresso Federal reabre.

17 de junho - O Visconde de Pelotas, novo presidente do Rio Grande do Sul, sentindo-se inseguro em Porto Alegre, transfere seu governo para Bajé.

15 de julho - Votada a anistia dos presos de 10 de abril, promulgada no dia 6 de agosto.

Como se pode observar, a situação política do período era tensa. Como aponta Gledson em *A Semana* (p. 14), o quadro teve como fatos matrizes os golpes de 3 e 23 de novembro de 1891, em que primeiro Deodoro e depois Floriano assumiram poderes ditatoriais. Esses acontecimentos geraram, em consequência, uma série de outros em que desmandos aconteciam e a que muitos, para salvaguardarem seus lugares ao sol, se submetiam. (Essa situação é



muito bem alegorizada no episódio da troca das tabuletas de uma confeitaria em Esaú e Jacó.)

A nosso ver, é essa submissão que se critica em "Vae soli!": a mera acomodação. O leitor consegue perceber esse tom de desaprovação em relação à opção da viúva e, um pouco mais atento, se dialogar com outras obras de Machado, perceberá também uma desaprovação ao estado de coisas reinante principalmente em termos políticos. Mas não convinha fazê-lo diretamente. Só para se ter melhor idéia do contexto: a Gazeta de Notícias, jornal em que se publicou a série *A Semana*, foi suspensa por um mês porque desafiou a censura durante a Revolta da Armada, em 1897, quando também se encerra a série.

Muitos críticos – dentre eles Raimundo Magalhães Júnior – acreditam que a escolha da temática amena (como é aparentemente o caso de "Vae soli!") se configura como um tédio à controvérsia, pois Machado deixava, assim, de falar sobre um estado de coisas que cada vez detestava mais. Não concordamos. Nesse aspecto, acatamos o ponto de vista de Bosi ("Uma figura machadiana", para quem, o tédio à controvérsia, de que partilharia o autor com o narrador de *Memorial de Aires*, não seria mais do que uma nova forma de crítica.

A obra final de Machado, sentida às vezes como o amaciamento de todos os atritos, parece, antes, desenhar em filigrana a imagem de uma sociedade (ou, talvez melhor, de uma classe) que, tendo acabado de sair de seus dilemas mais espinhosos (a abolição da escravatura, a queda do Império), quer deter e adensar o seu tempo próprio, fechando-se ciosamente nas alegrias privadas, que o narrador percebe valerem mais que as públicas. (1999, p.141)

Também como Gledson (1990, p. 31), consideramos: muitas vezes aquilo que parece ser "tédio à controvérsia" é menos *uma fuga à política do que um comentário sobre a política da República*. Assim sendo, ao comportamento da viúva em satisfazer as aparências juntando-se a um marido insípido poderia corresponder a atitude de muitos homens públicos que também entenderam que se deveria trocar império por república, mas essa troca, na verdade, não se deu na essência.

Em linhas gerais, temos aí deslindado em "Vae soli!" o artifício do arranjo de vozes sob a regência do maestro-arquienunciador. Este, em opção genial, consegue, a partir da carga irônica que dá à palavra **pérola** (positiva, se tomada isoladamente / negativa, se considerarmos o discurso que se desenrola em processo catafórico) evidenciar os discursos antagônicos: um, expressão da ótica pequeno-burguesa, e outro, o da censura, disfarçado nas escolhas e combinações do enunciador.

2. "Salteadores da Tessália": o riso acre

A nosso ver, essa é, entre as crônicas do *corpus*, aquela em que mais oportuno se fez o processo de relativização. Na introdução de *A semana*, John Gledson justifica, a seu modo, a opção do cronista ao fazer com que "Salteadores" figurasse em *Páginas Recolhidas*: o fato de *estar perfeitamente* disfarçada, mas com possibilidade de ser lida *perfeitamente fora de seu contexto*.

Com a expressão relativa ao "disfarce", cremos que o crítico se tenha referido ao caráter intensamente irônico do texto. É, então, a funcionalidade do



recurso da ironia como elemento estrutural, o ponto que priorizaremos nessa análise. Antes de abordarmos o processo de composição textual, julgamos importante que, mesmo em linhas bem gerais, se considere o contexto histórico-social em que se insere a crônica principalmente para justificar a opção pelo recurso da ironia como mecanismo argumentativo.

Em 1893, a situação política brasileira estava por demais agitada. Desde a queda de Deodoro, em 1891, ocorriam movimentos que denunciavam o descontentamento de vários setores da população. Para que se tenha uma idéia melhor do clima, basta citarmos o fato de que, quando no final de 1891, morria D. Pedro II, houve muitas manifestações de adeptos da monarquia no sentido de se restaurar o antigo regime.

Crescia também a oposição a Floriano Peixoto, processo que atingiu o seu auge em 1893, com o Rio de Janeiro sendo bombardeado pela Marinha de Guerra. No período, houve perseguições a adversários, destituição de cargos, prisões e desterros. Para se garantir no poder, Floriano instituiu uma severa censura. Em crônica de Machado de Assis de 8 de maio de 1892, alude-se à situação como sendo de *terror político*.

Pois bem, como acontece nos regimes ditatoriais, a imprensa via-se às voltas com os censores. Nesse contexto, Machado foi convidado para escrever crônicas dominicais na *Gazeta de Notícias*, um dos jornais mais populares e respeitados do Rio e que, segundo Gledson (1990, p. 13), era *conhecido pela sua oposição sensata e moderada ao regime republicano*. Nessa época, apesar de tais crônicas não serem assinadas, a autoria era conhecida – tanto que outros jornais aludiam aos textos de Machado identificando-lhes o autor. Dessa forma, a tarefa

do cronista, comentar os acontecimentos da semana, exigia um tipo de expressão tal que não se chocasse com a censura e, ao mesmo tempo, não decepcionasse os leitores em busca do olhar avaliativo do autor.

Os motes para as crônicas emergiam do diálogo intertextual com as notícias publicadas pela própria *Gazeta* e de outros jornais. Nesse contexto de forte atuação da censura, escasseavam as publicações que, de alguma forma, pudessem despertar críticas à atuação do governo. Mas, Machado era Machado. Em meio às notícias estrangeiras (em princípio não comprometedoras) “pescou” uma, publicada em forma de telegrama, em *O Tempo*, justamente órgão que apoiava Floriano Peixoto e que conseguia, portanto, apresentar mais notícias. Foi o que bastou: recolheu a informação sobre a ordem de prisão a um deputado ladrão, na Grécia, e, a partir dela, elaborou uma das melhores peças de sua obra em crônica.

O texto inicia-se em uma relação intertextual com um capítulo do *Eclesiastes* (*Bíblia Sagrada*, p.511, cap. 1, v. 10) . Diz o original: *Não há nada que seja novo debaixo do sol, e ninguém pode dizer “Eis aqui uma coisa nova”. Por que ela já a houve nos séculos que passaram antes de nós.* Assim inicia o locutor: apresentando um discurso cujo enunciador, pelo menos em sua maior parte, foi o sábio Coélet, rei de Jerusalém, filho de Davi.

Já a convocação de tal texto pode contribuir para um caráter de complexidade marcada por intenções demasiadamente sutis. Em 1999, a editora Vozes lançou várias publicações de textos bíblicos acompanhados de análises de críticos literários. Ao *Eclesiastes* dedicou-se a inglesa Doris Lessing. A analista considera o texto de conteúdo contraditório em razão de vários fatores: problemas



de tradução, dupla locução (já que, em quase toda a extensão, se tem a palavra do rei, mas, ao final, cap. 12, v. 9, a de um outro enunciador) e outras implicações provocadas pelo fato de o próprio Eclesiastes não ter escrito seus discursos, o que aconteceu também com Cristo e Sócrates). A verdade é que o texto apresenta certa dificuldade de uma leitura sem crise. Deixamos claro que, apesar de todas essas considerações, não temos elementos para apontar uma intenção do cronista de se servir deliberadamente de um texto ambíguo e se fazer ainda mais *oblíquo e dissimulado*. Mas, de qualquer forma, registrem-se a coincidência dessa relação intertextual e a predileção por esse livro bíblico, principalmente por um fragmento do primeiro capítulo, *Vaidade de vaidades, é tudo vaidade* – enunciado que poderia servir de epígrafe à maior parte da obra do escritor.

Assim, quando se refere à *palavra antiga*, o locutor já enuncia a fala originária de uma formação discursiva valorizada universalmente. Logo em seguida, no entanto, particulariza o enunciado, passando a adequar o fragmento bíblico em seu objetivo de, realmente, à revelia da censura, comentar os acontecimentos da semana.

Para isso, processa-se, então, um salto do contexto em que se insere a *palavra antiga* e cria-se um encadeamento de idéias que liga elementos naturais (*lua, céu, estrelas, nuvens, galo, burro*) a outros de caráter bem urbano. Essa mudança no campo semântico cumpre, assim, a tarefa de transportar virtualmente o leitor do território bíblico para a cidade (Rio) em febril atividade (bonde, gente que fala ou cala, banca de advocacia, gabinete médico). Funcionaria como se fosse um aviso: *vejam, é do Rio de Janeiro que falo*. Logo após, realiza-se o movimento contrário, voltando a fazer-se referência a elementos da natureza

(chuva, vento). Como começara, termina o parágrafo, reiterando: *Tudo isto cansa, tudo isto exaure*. Perguntamo-nos, então: tudo **isto** o quê? O pronome demonstrativo estaria referindo-se à mesmice da vida seja na cidade, seja no campo, ou ao contexto social marcado pela violência (notemos a expressão *gente que fala ou cala*)? Em outras palavras: o pronome *isto* tem um referente intra ou extratextual? De antemão, respondemos: pode muito bem tê-lo dos dois tipos, já que são duas as falas – por isso Gledson afirma que a crônica até pode ser lida sem se levar em conta o contexto. Mas, como constataremos, em uma leitura nesses moldes não se apreenderia a toda a virtuosidade do cronista, que aqui se justifica principalmente pelo tom alegórico.

No texto bíblico, o enunciador, o rei (também responsável pela maior parte da locução) tem como objetivo, a nosso ver, constatar uma espécie de *non sense* na vida terrena e aconselhar que nos desfaçamos de nossas vaidades, aceitando nossa condição de imperfeição, de precariedade, agindo sempre com moderação. De certa forma, é esse também um texto em que o locutor se preocupa em relativizar um grande número de idéias que tinha como certas antes de se pôr a entendê-las. E, de forma bem ampla, o que entendeu diz respeito à constância das coisas – principalmente das negativas, daí a generalização da idéia de tratar-se de texto pessimista, o que já é uma pista e tanto para a re-construção, por parte do leitor, do sentido pretendido pelo cronista.

No início do segundo parágrafo, ao corroborar-se a troca da fonte discursiva com a alusão ao contexto social de 1893, a voz focaliza a contemporaneidade e traduz-se como a de um locutor na labuta da procura de notícias. Para tanto, convoca outros enunciadores (os jornais). Também eles parecem ratificar a tese

do Eclesiastes: afinal, as notícias são as mesmas – furtos, damas, incêndio, tempestade, juízes, paz, os espetáculos... Tudo é velho, tanto, que até ao Senhor não escapara a impressão de caducidade da obra da criação.

Temos até aqui um mesmo locutor a serviço de três enunciadores distintos:

a) o do Eclesiastes; b) o da projeção do arqui-enunciador como que corporificado no cronista buscando assunto e c) o dos jornais.

Esse segundo enunciador, ao reiterar, também, ainda no segundo e terceiro parágrafos, a tese do Eclesiastes, o faz de tal forma veemente, que, de acordo com Gledson (op. cit. p. 31), confundiu até Jorge de Lima. Este, num artigo escrito durante a Segunda Guerra Mundial, julga que, pela crônica, se poderia supor Machado alegando viver em uma época sossegada, como se a ele não chegassem os clamores da população (aliás, idéia equivocada também de outros críticos que consideravam o escritor pairando acima de qualquer preocupação que não fosse a literária). Neste caso, o “isto” parece referir-se à decrepitude inexorável que ronda todas as coisas. Se tudo já é conhecido, conseqüentemente, há um perene sossego.

Mas o que existe na sociedade brasileira da época, na verdade, é o desassossego – um clima de terror muito familiar a todos aqueles que conhecem as agruras dos regimes ditatoriais. E o sossego do texto, cuja reiteração já se estendia por mais da metade do quarto parágrafo é, então, interrompido por uma sinédoque: (...) *li-os sem interesse, deixando que os olhos caíssem pelas colunas abaixo, ao peso de próprio fastio. Mas os diabos estacaram de repente, leram, releram e mal puderam crer o que liam.*

Ao declarado estranhamento do locutor corresponderá um estranhamento



ainda maior por parte do leitor. O motivo – além do fato que se vai relatar – é o surgimento do discurso de um enunciador que expressa um ponto de vista absurdo, a quem nos referiremos como enunciador A.

Para intensificar o caráter estranho de tal discurso, um parágrafo antes, o locutor, chamando para si a responsabilidade do enunciado, na verdade, apresenta o discurso produzido pelo senso comum sobre o que sejam um deputado e um salteador. Deixa muito clara a oposição entre ambos e nada há de absurdo nessa conceituação – pelo contrário. A expressão que utiliza para se referir ao que poderia pensar o leitor sobre tais conceitos (*Provavelmente, é a vossa* [idéia que o locutor diz fazer de legislador e salteador]) visa à aproximação com o leitor (projetado no texto como alocutário). Assim, continua por mais um trecho o locutor, enunciando o discurso da coletividade até que nos dá uma espécie de piparote, tão de gosto machadiano. É como vemos a funcionalidade da frase: *Chamai bárbara à moderna Grécia* [lá se deu a prisão do deputado-salteador], *chamai-lhe opereta, pouco importa. Eu chamo-lhe sublime*. Essa frase é apresentada logo após a nova interferência de um outro enunciador, o enunciador c, (o jornal) em que se informa sobre a ordem de prisão contra deputados que fariam parte de uma quadrilha.

A partir desse enunciado, o discurso do enunciador absurdo vaza na voz do locutor. Intensifica-se a polifonia e instaura-se de vez a ironia. Começa, então, a defesa de uma tese insana: a de que o deputado deveria ser perdoado, já que se trata de *alguma coisa nova debaixo do sol*. A argumentação é toda ela criada de modo a estabelecer um efeito humorístico, mas, como se trata do riso de exclusão, obviamente ela não pode ser levada a sério. Porém, perguntamo-nos:

se o próprio leitor recebe indicações para que não se acredite nessa enunciação, qual a sua finalidade, já que dizer é, em princípio, fazer crer?

Para que se responda, é importante primeiramente que nos lembremos de que são basicamente três os gêneros camavalescos, segundo Bakhtin: a sátira menipéia, o diálogo socrático e o simpósio. Aqui nos interessa mais de perto a sátira menipéia¹⁵. Lembra-nos Leonor L. Fávero, em "Paródia e Dialogismo" (p.99, p. 52), que Bakhtin aponta quatorze características da sátira menipéia, entre as quais:

- *máxima liberdade de invenção filosófica e temática;*
- *peripécias e as fantasmagorias mais desenfreadas e mais audaciosas;*
- *opção pelos problemas sociopolíticos contemporâneos;*
- *gosto pelas cenas de escândalo, pelas condutas excêntricas, pelos discursos e declarações inoportunas, isto é, por toda espécie de infração à marcha comum dos acontecimentos e às normas estabelecidas, incluindo-se também as violações do discurso.*

Principalmente a terceira e quarta características estão evidentes em *Salteadores da Tessália*. A prisão do deputado grego, fato que realmente ocorreu, não deixa de ser considerada escandalosa. Mas não é essa notícia o verdadeiro alvo visado pelo cronista, não é ela o que realmente o espanta. Há algo mais e tão escandaloso como o fato noticiado. Sobre essa questão, afirma Gledson, o fato espantoso poderia muito bem ser o referente aos *próprios políticos [brasileiros] que se envolviam na violência, não só na baía, mas na repressão florianista em terra firme* (1996, p. 32).

15 Menipéia: nome derivado de Ménippe, de Gadare, o filósofo que deu a esse gênero a forma clássica.



De fato, já em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, também através da literatura, o leitor tem oportunidade de avaliar a violência de que eram adeptas as autoridades brasileiras do período. Para ainda melhor ilustrar a truculência, ressaltemos que, no dia seguinte à publicação de *Salteadores*, Ferreira Araújo, também jornalista da *Gazeta*, escreveu um editorial, manifestando-se contra o regime. Contrapôs-se a um decreto que tirava de Rui Barbosa (exilado na Argentina) as honras de general-de-exército brasileiro em razão de ter escrito alguns artigos contra o florianismo. Resultado: a *Gazeta* foi fechada durante um mês. Cremos que a esse contexto, principalmente, se refira também o "isto" a que aludimos anteriormente.

Como se pode concluir, não havia mesmo nada de novo debaixo do sol, ou seja, o que acontecera no livro de Edmond About, na França, ou com o deputado Talis, na Grécia, também estava ocorrendo no Brasil. Mas, então, autocorrigindo-se, o locutor apresenta o que é verdadeiramente novo: o mandado de prisão.

Podemos, assim, levar em conta que existam dois discursos, um que sanciona positivamente o ineditismo da medida de não se protegerem os políticos, e outro, zombeteiro, que se queixa da falta de emoção a que seria o mundo condenado se não existissem tais delitos. É o contexto formado principalmente pelos preceitos éticos do leitor que o fará decidir-se pela legitimidade de um ou de outro. Daí a ironia.

Dada a tensão social de então, como poderia fazer o cronista para aludir ao duplo papel que representavam muitos políticos da época, de encarregados da ordem e de dilapidadores dessa própria ordem?

Levando-se em conta fatos como esses, pode-se, então, responder à



pergunta que fizemos há algumas linhas sobre o objetivo de se lançar mão do ridículo como argumentação: além de “distrair” a censura com “tiradas” humorísticas, desnorteando-a com a intromissão de um enunciador absurdo e ridículo, usando como mote uma notícia cuja circulação essa própria censura permitira, pode tratar-se também de uma espécie de vingança (quase solitária, se não fosse a contribuição do leitor atento) de castigar pelo riso.

3. “O sermão do diabo” – lição às avessas

Entre as crônicas selecionadas por Machado para figurarem em *Páginas Recolhidas*, “O sermão do diabo” é o clássico exemplo de paródia satírica, como também considera R. Magalhães Júnior, em “Salada bem temperada”, *Vida e obra de Machado de Assis*, vol.4, p. 93.

Realmente, já na introdução, um locutor de perfil muito descompromissado, fazendo uso de uma modalização de dúvida (afirma que nem sempre responde por papéis velhos, porém que aquele lhe *parece* autêntico) participa ao leitor que tem em mãos um texto e que se trata de um *pedaço do evangelho do Diabo, justamente um sermão da montanha, à maneira de São Mateus*.

Neste pequeno fragmento, pode-se já observar intensa relação de intertextualidade. Primeiramente, focalizemos a questão da apresentação do sermão como se tivesse sido realmente escrito pelo diabo. Cintra, em “Estratégia da verossimilhança”, em *Retórica da Narrativa em Esaú e Jacó*, (1985 p. 18), considera a explicação do narrador sobre como tomou conhecimento da história

uma estratégia discursiva apropriada para garantir uma aparência de verdade, embora o leitor aceite de antemão a condição de estar lidando com um universo ficcional. Explica o autor que escritores de expressão universal utilizaram o recurso e o próprio Machado de Assis o fez em, pelo menos, "O segredo do Bonzo" (p. 323), "O alienista" (p. 253), "Manuscrito de um sacristão" (p. 451), "A igreja do diabo" (p. 369), todos na edição de 1997 da Nova Aguilar— este último, por sinal, mantendo íntima relação com a crônica aqui focalizada.

Se o recurso visa à instauração da verossimilhança, em "O sermão do diabo" parece haver também, já na opção pela estratégia, uma intenção de sátira, aliás, de auto-sátira, visto que, ao final, o locutor que, no início, se remete ao papel encontrado, afirma:

Aqui acaba o manuscrito que me foi trazido pelo próprio diabo, ou alguém por ele; mas eu creio que era o próprio. Alto, magro, barbícula ao queixo, ar de Mefistófeles. Fiz-lhe uma cruz com os dedos e ele sumiu-se. Apesar de tudo, não respondo pelo papel, pelas doutrinas, nem pelos erros de cópia. (PR, p. 649)

Nesse fragmento, é bem flagrante um índice de polifonia quase microscópico. É a que diz respeito a um conflito que ocorre no interior da instância da locução. O locutor (a voz) tenta nos convencer da veracidade do texto recebido, mas o seu *ethos*, λ, o desmente quando muito rapidamente se refere aos *erros de cópia*.

Não se tem nem "garantia" de que se tratava mesmo do diabo (afinal, sumiu-se ao sinal da cruz, por isso o locutor "crê" que tenha sido o próprio) e também a autoria do sermão é duvidosa, afinal, de quem seriam os erros de cópia:

do diabo ou do locutor? Dessa forma, vemos, nessa declaração final, praticamente uma paródia de caráter duplamente metalingüístico: manteve-se a estratégia do recurso dos papéis achados ou trazidos por alguém (no que já havia o fenômeno da polifonia), mas introduziu-se também uma voz bizarra a apontar a pouca seriedade que se deve computar ao escrito. Como é divertido, vale a pena lê-lo e, relativizada pelo humor, está bem implícita a alusão à condição humana de reverter códigos que lhe impossibilitem gozar de prazeres imediatos.

O outro diálogo textual manifesta-se ainda no interior do próprio texto de Mateus à revelia de nosso cronista. Como se sabe, o *Sermão da montanha* (*Bíblia Sagrada*, Mateus, p.2) é uma espécie de discurso-programa com a essência do cristianismo. Jesus promoveu algumas mudanças na Lei Antiga com o intuito de aperfeiçoá-la. Observemos, por exemplo, o início dos versículos 33 e 38. Os trechos pelos quais optamos por grifar constituem-se elos que atam o discurso de Jesus ao da lei mosaica:

33. Igualmente ouvistes que foi dito aos antigos: Não jurarás falso: mas cumprirás ao Senhor teus juramentos. **Eu, porém, vos digo que** absolutamente não jureis (...)

38. Vós tendes ouvido o que se disse: Olho por olho, e dente por dente. **Eu, porém, digo-vos** que não resistais ao que vos fizer mal (...)

A estratégia de se retomar a Lei Antiga e a ela ligar a nova através do recurso argumentativo da conjunção **porém** evidencia a polifonia, embora aí nada haja de ironia porque a alusão que se faz ao discurso anterior se realiza de maneira explícita. A intertextualidade, aí em presença, visa a evidenciar a substituição de uma lei por outra. Pois até esse recurso foi parodiado em "O

sermão do diabo". O locutor e enunciador das bem-aventuranças, o diabo, adota uma conduta semelhante quando também sugere a substituição da lei antiga (no contexto, a de Cristo) pela nova, a sua. Observem-se a respeito alguns versículos a seguir:

13. Ouvistes que foi dito aos homens: amai-vos uns aos outros.

Pois eu digo-vos: Comei-vos uns aos outros (...)

14. Também foi dito aos homens: Não matarás o vosso irmão nem vosso inimigo, para que não sejais castigados. **Eu digo-vos** que não é preciso matar vosso irmão para ganhares o reino da terra; basta arrancar-lhe a última camisa.

Aqui a relação da intertextualidade tem outro caráter. No primeiro caso, observa-se a presença de duas vozes, porém as duas pautam pela seriedade das propostas. No texto do diabo, temos a substituição do código de ética por outro de preceitos imorais. Neste, o locutor apresenta a enunciação de um sujeito ridículo (termo utilizado por Koch, 1996, p. 154).

Mesmo com essa enunciação ridícula, a crônica pauta pelo caráter argumentativo. Longe de ferir uma das máximas conversacionais de Grice (a que diz respeito à qualidade – *Não diga aquilo que acredita ser falso*), o recurso à ironia coloca o leitor frente a frente com os preceitos condenáveis a ponto de fazê-lo perceber o absurdo das condutas humanas.

A paródia constitui-se *elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalizados* (Bakhtin, *apud* Fávero, 1999, p. 53). Caracteriza-se principalmente por reconhecer, de forma explícita, uma semelhança com aquilo que nega. Ainda segundo Fávero: *na paródia, a linguagem torna-se dupla (...) é uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo*. Em "O

sermão”, é justamente esse o objetivo do enunciador diabo: fazer que seu texto “engula” o original e que as prescrições que apresenta anulem as anteriormente enunciadas por Cristo.

Temos, portanto, em “O sermão do diabo”, ironia em dois sentidos: a referencial e a verbal. Brait (1996, p. 62) realiza a distinção dos termos. Na referencial intervêm dois actantes em relação dual. O primeiro é o suporte da ironia – no caso da crônica, uma atitude comportamental. O segundo é o observador que percebe como ironia essa atitude. Realmente, diante de contextos reais cujo caráter absurdo nos choca, nossa reação muitas vezes é nos referir “à ironia da situação ou do destino”. Assim explica Brait a ironia referencial.

O outro sentido de ironia é o verbal, ou seja, a estratégia discursiva encontrada para que se apresente linguisticamente a contradição observada. Daí a instauração das duas vozes simultaneamente e o caráter absurdo e ridículo de uma delas. Agora é um trio actancial que se apresenta: o locutor, o receptor e o objeto de que se caçoa. Nessa paródia, temos a conduta humana como objeto de zombaria. Esse recurso transpassa todo o texto, é estrutural, isto é, todo o corpo textual é organizado de modo a permitir facilmente a audição das duas vozes o tempo todo em conflito.

Conta-se, então, com a competência do leitor para que ele detecte de qual das vozes deve desconfiar. Uma das formas que tem o leitor de perceber o absurdo de um dos enunciadores é a atenção à especificidade do vocabulário empregado, sobre o que Brait concorda com Olbrechts-Tyteca (1996, p. 53).

Se cotejarmos trecho a trecho os dois sermões, o de Cristo e o do diabo, evidenciar-se-ão interessantes ocorrências a esse respeito. No parágrafo

introdutório, por exemplo, cujo enunciador parece coincidir com o locutor-cronista, a única diferença entre os dois textos diz respeito à caracterização do monte. No sermão do diabo, acrescentou-se *por nome Corcovado*. Metonimicamente, o leitor deduz que o diabo fala do país de que o Corcovado é indiscutivelmente um dos índices mais claros de referencialidade.

Nas bem-aventuranças iniciais, se, por um lado, procurou-se manter uma escolha lexical muito fiel ao texto original, por outro, introduziram-se vocábulos que foram responsáveis por imprimir um tom explicitamente debochado. Comparemos o mesmo versículo nos dois textos para que se evidencie essa ocorrência:

[Cristo] – *Bem-aventurados os limpos de coração: porque eles verão a Deus.*

[Diabo] – *Bem-aventurados os limpos das algibeiras, porque eles andarão mais leves.*

Analista que era da alma humana, Machado observava e certamente julgava atitudes como, por exemplo, as que revelavam a ganância, a desonestidade, a esperteza a serviço da imoralidade. Em “O sermão do diabo”, a forma de fazerem-nas aparecer diante dos olhos do leitor com toda a sua carga pecaminosa foi atribuir a elas o *status* de código cuja autoria se atribuiu ao diabo. Não se censurou diretamente a sociedade. Aliás, explicitamente, nem houve censura: ao terminar a exposição do sermão, o locutor procura eximir-se de qualquer responsabilidade. Só não poderia fazê-lo o cronista, mas ele não aparece no texto. A seu serviço, o arquienuciador.

4. "A cena do cemitério": discurso indigesto

Para análise dessa crônica, é importante que tenhamos em mente, entre as características da sátira menipéia relacionadas por Bakhtin, já apresentadas na análise de "Salteadores da Tessália", principalmente a que diz respeito a *peripécias e fantasmagorias mais desenfreadas e mais audaciosas*.

Em "A cena do cemitério", Machado de Assis utilizou-se duplamente do recurso: relativiza sua desaprovação à medida financeira do Encilhamento, introduzindo o tema como se fizesse parte de um sonho (portanto, irreal) e, dentro do sonho, a alusão a uma peça de teatro (portanto, da esfera ficcional). Como se vê, não se pode negar à técnica o traço de audácia, muito coerente com a literatura de cunho carnavalesco.

Também para que se chegue ao sentido desse texto, é preciso que se capte, mesmo que seja em linhas bem gerais, o contexto sócio-histórico que lhe corresponde. Em *Os bestializados*, José Murilo de Carvalho (p.19-20) resume a situação focalizada na crônica:

Pelo lado econômico e financeiro, os tempos também foram de grandes agitações. Novamente a origem de tudo remontava à abolição da escravidão. Não é necessário repetir em pormenores uma história já bem sabida. Basta lembrar que, devido à necessidade de atender a uma demanda real da moeda para o pagamento de salários, o governo imperial começou a emitir dinheiro, no que foi seguido com entusiasmo pelo governo

provisório, este preocupado também em conquistar simpatias para o novo regime. Concedido o direito de emitir a vários bancos, a praça do Rio de Janeiro foi inundada de dinheiro sem nenhum lastro, seguindo-se a conhecida febre especulativa, bem descrita no romance de Taunay, O Encilhamento. Segundo um jornal da época, "todos jogaram, o negociante, o médico, o jurisconsulto, o funcionário público, o corretor, o zangão; com pecúlio próprio, com muito pecúlio alheio, com as diferenças do ágio, e quase todos com a caução dos próprios instrumentos do jogo". Os anos de 1890 e 1891 foram de loucura, segundo a expressão de um observador estrangeiro, o qual acrescenta ter havido corretores que obtinham lucros diários de 50 a 100 contos e que uma oscilação do câmbio fazia e desfazia milionários. Por dois anos, o novo regime pareceu uma autêntica república de banqueiros, onde a lei era enriquecer a todo custo com dinheiro de especulação.

O mote ficcional para a crônica (o real, como já nos referimos, é o Encilhamento) vem de uma "indigestão" mental produzida pelo fato de o locutor ter realizado dois tipos de leitura distintos: a dos jornais, que traziam a cotação da praça – fato que o fez recordar-se dos escândalos do Encilhamento – e a outra, de *Hamlet*, a cena do cemitério.

Visando a não se afastar por demais da realidade (garantindo a verossimilhança), ao preparar o leitor para a confusão que se criará no sonho do locutor, ele explica: *Nos sonhos há confusões dessas, imaginações duplas ou incompletas, mistura de cousas opostas, dilacerações, desdobramentos inexplicáveis.* Se substituíssemos *nos sonhos* por *na literatura de tipo camavalesco* e considerássemos o resto da frase, estaríamos explicando a contento a estratégia utilizada nesse texto. É, como já expusemos, utilizando os recursos próprios, principalmente da sátira menipéia, que Machado volta a abordar um assunto que já havia perdido seu caráter de atualidade (o Encilhamento havia-se encerrado finalmente com os golpes de novembro do ano anterior).



Se, durante o período em questão, o cronista mostrara-se cuidadoso e não aludira ao fato diretamente, fá-lo agora (1894) com os recursos da fantasia – dupla fantasia: a do sonho e a da peça. Assim sendo, todo o possível absurdo deixa de sê-lo, já que não se está mais no campo do real. O próprio locutor corrobora essa visão quando reconhece como normal o absurdo de as personagens reais conviverem com as do sonho: *Também não me aterrou ver, ao pé de mim, vestido de Horácio, o meu fiel criado José. Achei natural: ele não o achou menos. Ou mais adiante: Demos mais alguns passos, até que eles nos viram. Não se admiraram; foram indo com o trabalho de cavar e vender.* (PR, p.649)

Preparado o terreno para que o leitor entre no jogo (afinal, trata-se de um sonho que tem um roteiro teatral), as falas se vão sucedendo e, de maneira humorística, caricatural, revelam os comportamentos típicos daquele período da história brasileira. Os nomes das empresas, por exemplo, *Banco Etemo, Banco dos Bancos* são referências às instituições “fantasmas” que disfarçariam, na verdade, a intenção de pura especulação.

A partir do momento em que o locutor se vê transformado em Hamlet, assim como seu fiel criado José em Horácio, surgem outros enunciadores que, através do discurso indireto de que se encarrega o locutor, ou direto, como, por exemplo, a canção entoada por um dos coveiros, dão conta de mostrar a febre que tomara conta da sociedade da época: ganhar mais e mais a qualquer custo.

Como até agora se pôde notar, mesmo pautando todos os textos pela ocorrência da polifonia, em cada um deles ela se estrutura de maneira diferente. No momento da análise, é preciso, pois, procurar o índice mais evidente do caráter polifônico e identificar o percurso de leitura que tende a ser evidenciado.



Nessa crônica, chamou-nos atenção o fato de o locutor e seu criado se absterem de julgar as ações absurdas dos coveiros e/ou da situação, no entanto o primeiro o faz sobre a mediocridade de um dos trocadilhos expressos por um dos coveiros:

Faziam trocadilhos, como os coveiros de Shakespeare. Um deles, ouvindo apregoar sete ações do Banco Pontual, disse que tal banco foi realmente pontual até o dia em que passou do ponto à reticência. Como espírito, não era grande cousa; daí a chuva de túbias que caiu em cima do autor. (PR, p. 650)

Sabemos que, de maneira geral, o cronista escreve com um olho no tema e o outro no discurso, isto é, a preocupação com o como está dizendo é intensa, tanto é que constantemente há trechos inteiramente de feição metalingüística e mesmo crônicas inteiras em que essa função disputa com a poética a predominância. De alguma forma, no trecho citado, mesmo parecendo estar criticando o discurso de um dos coveiros, na verdade, a observação diz respeito ao locutor.

Então, parecendo ainda muito atento ao desenvolvimento das duas isotopias (a das finanças e a da peça), vai o locutor adequando seu discurso para melhor identificá-lo com uma e outra. Releiamos dois trechos: o primeiro, mimetizando-se ao do teatro, e o segundo, ao da economia:

Foi uma cena lúgubre e alegre ao mesmo tempo. Os coveiros riam, as árvores, torcendo-se aos ventos da Dinamarca, pareciam torcer-se de riso, e as covas riam, à espera que fossem chorar sobre elas. (PR, p.650)

Da companhia Exploradora de Além-Túmulo apareceram cinquenta e quatro, que se venderam a dez réis. O fim desta companhia era comprar para cada acionista um lote de trinta

metros quadrados no Paraíso. Os primeiros títulos, em março de 1891, subiram a conto de réis (...) (PR, p. 650)

Conforme se aproxima o final da crônica, vão esses discursos entrecruzando-se mais intimamente. Sintomática a esse respeito é a cena em que o locutor pega uma debênture e, *como Hamlet*, exclama cheio de melancolia: *Alas, poor Yorick! Eu a conheci, Horácio. Era um título magnífico. Estes buracos de olhos foram algarismos de brilhantes, safiras e opalas. (...)*

Então, do momento em que os discursos se confundem em diante, aparece muito acentuado um campo semântico relativo às palavras, ao discurso. Citemos as que aparecem em um dos últimos parágrafos: *boca, promessa, belas palavras, prosa eloqüente e fecunda, longos períodos, frases galantes*. Como se vê, tal recorrência nos permite deduzir que o tema realmente passa a ser o discurso. Mas que discurso?

Dois elementos nos induzem à resposta. Primeiro: a peça escolhida para figurar no sonho do locutor é Hamlet. Um breve resumo da história encontrado no Dicionário Lello Universal (vol. 2, p. 1192) informa-nos:

Hamlet, drama em cinco atos, de Shakespeare; é sua obra prima. Hamlet vê aparecer nas muralhas de Elsenor o espectro do pai que lhe conta ter sido assassinado por seu irmão Cláudio, de acordo com a esposa, e que o criminoso lhe roubara ao mesmo tempo a mulher, a coroa e a vida. Para preparar a vingança, o jovem príncipe finge-se louco e abandona Ofélia, sua noiva, que endoidece e se afoga. Num duelo com Laertes, irmão de Ofélia, Hamlet é ferido com uma espada envenenada; mas, antes de morrer, mata Cláudio, e a rainha sua mãe bebe uma poção envenenada preparada por Hamlet. O caráter sonhador, contemplativo de Hamlet, homem de pensamento e não de ação e que a fatalidade designa para uma missão terrível de violência e castigo, as suas hesitações, os seus transes, os seus assomos de



energia, seguidos de desfalências, estão estudados nesta obra genial com extraordinário poder de observação psicológica. A figura terna e melancólica de Ofélia põe no sombrio entrecho do drama uma nota de inefável poesia (1602). Os escritores fazem freqüentemente alusões à cena aterradora dos coveiros, de que tão vivamente ressalta o nada da natureza humana.

Ressaltamos, desse texto, a alusão ao caráter de Hamlet: *homem de pensamento e não de ação e que a fatalidade designa para uma missão de violência e castigo*. Também, na política da República brasileira, a ação desastrosa da medida do Encilhamento não correspondia ao que almejavam os discursos. É que se pode detectar do fragmento transcrito abaixo, do volume 3, da *História da Vida Privada no Brasil*.

Quando um conluio envolvendo militares radicais, cafeicultores paulistas e políticos republicanos culminou na proclamação da República, não era de surpreender que uma das primeiras medidas adotadas fosse uma completa abertura da economia aos capitais estrangeiros, sobretudo ingleses e americanos, a permissão para bancos privados emitirem moeda, uma nova lei liberal das sociedades anônimas e a criação de um moderno mercado de ações centrado na Bolsa de Valores do Rio de Janeiro. A idéia das novas elites era promover uma industrialização imediata e a modernização a qualquer custo. Os resultados foram dois: um fluxo inédito de penetração de capitais ingleses e americanos no país e a mais escandalosa fraude de todos os tempos no mercado de ações, chamada singelamente de "o Encilhamento", numa referência ao ponto de partida do qual os cavalos disparam no turfe. Era a entrada triunfal do Brasil na modernidade.(1983, p.14)

Parece-nos bastante claro que a *idéia das novas elites* sobre a modernização do país se frustrou e frustrou o cidadão Machado de Assis. Sua desilusão com a República é citada por muitos críticos. Dessa forma, ao misturar *alhos com bugalhos*, definiu-se a estratégia de relativização nesta crônica: o

mesmo locutor expressa discursos peculiares de dois universos diferentes: a peça e a política econômica. Para se justificar o *nonsense*, recorreu-se ao recurso do sonho, melhor dizendo, do pesadelo. Ao se imbricarem, ressalta-se dos discursos o caráter metalingüístico e se chega ao tema e objeto da crítica: o discurso vazio dos republicanos. Cremos que, a esse respeito, o final escolhido para o sonho (terminar o locutor lutando, dentro de uma cova) seja bem sintomático.

5. "Canção de piratas": utopia via arte

Quando nos referimos ao processo de relativização como uma forma de dessacralizar pontos de vista, nada parece mais oportuno do que a análise desta crônica. Acompanhando-a, na seleção que elaborou para *Machado de Assis* (1982), Valentin Facioli incluiu três notas das quais duas transcrevemos a seguir:

Esta crônica antecede de cerca de três anos o desfecho do episódio de Canudos, que seria o assunto de Os Sertões, de Euclides da Cunha. O primeiro mérito dela é ter sido uma das poucas vozes discordantes da versão oficial, em geral, aceita sem contestação. Machado de Assis valoriza-a, tanto que aceita publicá-la em livro depois de já o ter feito em jomal. O leitor poderá examinar outras crônicas, entre 1896/97, em que Machado aborda o mesmo assunto, sempre com muita compreensão para com o Conselheiro e seus seguidores, recusando, embora sem polemizar, a versão oficial do governo republicano, de que se tratava de bandidos a quem urgia destruir, como acabou ocorrendo. (1982, p. 123).

Outro aspecto importante desta crônica é a relativização do conceito de banditismo e crime. Para o cronista esses conceitos dependem, estreitamente, do ponto de vista do observador, isto é, da posição da função social de quem julga. Assim, a versão da

história dada pelos homens que ocupam determinadas posições e cumprem certas funções na sociedade será a versão de uma verdade, não da verdade. Essa postura é uma constante em Machado, bastando lembrar o conto "O alienista", onde o problema é tematizado com a loucura e a política. (p. 124)

Facioli identifica o ponto fulcral de "Canção de piratas": o diálogo entre a visão oficial (governo / imprensa) e a ótica do arquiunencaidor, substancializado no texto através da voz do locutor e da interferência de vários enunciadores. É essa a dinâmica que nos interessa.

De início, temos a notícia via telegrama sobre a condição do Conselheiro (fortemente armado). Já antecipando a defesa apaixonada e corajosa que se fará de Antônio Conselheiro, o locutor instaura um alocutário (ainda que anônimo) e, num movimento extensivo àqueles que condenam o líder, antecipa-se de forma firme e algo impaciente: *Que Conselheiro? O Conselheiro. Não lhe ponhas nome algum, que é sair da poesia e do mistério.*

Justifica-se o desabafo: logo em seguida, o locutor expressa o discurso da fonte enunciativa constituída pela visão oficial dos fatos: *É o Conselheiro, um homem, dizem que fanático (...)*. No recurso do emprego do sujeito indeterminado, também se acopla um certo descaso, como se os enunciadores de tal discurso não merecessem menção à sua identidade.

O segundo parágrafo também agrega uma outra enunciação, agora a dos *jornais recentes*, e é outra a personagem: o chefe dos clavinoteiros (os que se armam de clavina), o Cara de Graxa. Ainda no mesmo parágrafo, o locutor retoma a figura do Conselheiro e especifica, mesmo que de modo vago, o sujeito de *dizem* (primeiro parágrafo): *Jornais e telegramas dizem dos clavinoteiros e dos*

sequazes do Conselheiro que são criminosos. Então, novamente, mudando a enunciação, o locutor declara aberta a guerra à formação discursiva cuja verdade pretende ele relativizar: *essa outra horda, para empregar o termo do profano vulgo que odeio* (claro caso de polifonia em que, mesmo contrariado, o locutor usa expressão do discurso opositor) e também *nem outra palavra pode sair de cérebros alinhados, registrados, qualificados, cérebros eleitores e contribuintes*. Perguntamo-nos: quem seria o enunciador de tal discurso, cujo perfil facilmente detectável manifesta agressiva oposição à conduta automatizada, sem criatividade, que tem como mola-mestra a repetição de atos sobre os quais não se refletem?

O próprio locutor nos responde logo a seguir: *Para nós, artistas, é a renascença, é um raio de sol que, através da chuva miúda e aborrecida, vem dourar-nos a janela e alma*. Esse enunciador, a quem, desde a análise de “*Vae soli!*” denominamos de *enunciador lírico* é agora quem usa a voz do locutor para entabular o grande diálogo sobre o qual se estrutura o texto: visão pragmática X visão artística da existência. Não temos outra alternativa para denominar a fonte enunciativa do seguinte fragmento:

É a poesia que nos levanta do meio da prosa chilra e dura deste fim de século. Nos climas ásperez, a árvore que o inverno despiu é novamente enfolhada pela primavera, essa eterna florista que aprendeu não sei onde e não esquece o que lhe ensinaram. A arte é a árvore despida: eis que lhe rebentam folhas novas e verdes.
(PR, p.652)

A essa altura do texto, em que aparece o fragmento acima, o locutor parece já ter-se acalmado pela ação de suas próprias palavras e retoma o contato com o

alocutário de forma mais afetuosa, como se pode notar pela apóstrofe *Sim, meus amigos*.

Também a essa altura de nosso texto, é tempo de nos referirmos à terceira nota de Facioli que diz respeito a uma postura utópica de Machado de Assis:

Observe o leitor, o contraste entre a “realidade dos fatos”, tal como apresentada na versão oficializada pelos jornais, e a fantasia projetada pela literatura. Sob esse prisma, parece prevalecer o caminho da utopia como libertação das múltiplas formas repressivas que a sociedade organizada impõe sobre os indivíduos. Esse é outro tema, pouco estudado em Machado de Assis. Compare o leitor essa crônica com os Capítulos XXXIX, “Um gatuno” e, LXIX, “Ao piano”, do romance Esaú e Jacó, e “O delírio” das Memórias Póstumas de Brás Cubas, entre outros. O caminho da utopia é vertiginoso, como um salto no vazio, para o mais além, e essa crônica, ao tematizar a utopia, realiza-se como vertigem em sua estrutura e linguagem liberadas. (1982, p. 125)

Concordamos plenamente com o crítico sobre a liberação do discurso do escritor. Realmente é fato notável, principalmente no último parágrafo, que funciona como uma convocação aos artistas da palavra para que realizem obras inspirados no caráter renovador da ação do Conselheiro. Entretanto, como nossa questão-mestra é a relativização via polifonia, é a variação dos enunciadores o que mais nos interessa.

Logo após a metade do segundo parágrafo, o locutor parece entrar em estado de vertigem e, “ao ouvir” o sujeito da enunciação literária, relativiza o caráter de banditismo que marca o Conselheiro nos discursos oficiais. E é esse discurso que digladia com o dos jornais, numa ânsia de tomar em defesa não só os homens de Antônio Conselheiro ou Cara de Graxa, mas todos aqueles que sonham com uma sociedade alternativa, tão cultuada também pelos “rebeldes”

dos anos 60 do século XX. Prova disso encontramos no antepenúltimo parágrafo de "Canção de piratas":

São homens fartos dessa vida social e pacata, os mesmos dias, as mesmas caras, as mesmas virtudes. Não podem crer que o mundo seja uma secretaria de Estado, com o seu livro de ponto, hora de entrada e de saída, e desconto por faltas.

Impossível não nos remetemos à "Poética", de Manuel Bandeira, tal o mesmo desejo de libertação. Lêem-se, nesse discurso do locutor de quase apologia aos "piratas" de então, outros de caráter informativo sobre diferentes valores morais. Ou seja, pelo avesso do discurso manifestado na crônica, temos uma idéia de quais valores e atitudes são costumeiramente valorizadas. O "crime" do Conselheiro, segundo nosso locutor, seria propor uma vida diferente. A esse respeito, comparemos um trecho de *Canudos*: a luta pela terra, de Edmundo Moniz (1986), com o discurso do locutor da crônica:

Apesar de Antônio Conselheiro não pregar o amor livre, também não o condenava. Defendia o casamento religioso, desaprovando o civil. Em Canudos, casava-se quem queria. As mulheres que preferissem ficar solteiras o faziam sem constrangimento, não tendo ninguém o direito de censurar o seu comportamento se, por acaso, vivessem livremente. Não havia distinção entre a solteira e a que vivia num lar legalizado pelo casamento. Tanto fazia ser filho natural como filho legítimo. Todos eram, sem discriminação, bem acolhidos e bem tratados. Duas coisas Antônio Conselheiro não aceitava: a prostituição, já que todas as mulheres tinham recursos pra viver por conta própria, e o estupro, que se caracteriza pela violência. Mas quem ousaria, em Canudos, cometer tal façanha? Não se conhece uma exceção para confirmar a regra. Todo mundo temia a grande pena: a expulsão para sempre da cidade. (p. 52)

[Fora de Canudos] o próprio amor é regulado por lei; os

consórcios celebram-se por um regulamento em casa do pretor, e por um ritual na casa de Deus, tudo com etiqueta dos carros e casacas, palavras simbólicas, gestos de convenção. ("Canção de piratas")

Assim sendo, não nos surpreende o conteúdo de mais um parágrafo do já citado historiador:

Havia, sem dúvida, certa afinidade entre o cronista de A Semana e o chefe de Canudos. Também Machado de Assis, que fora abolicionista, viu com ceticismo o regime republicano. Não porque fosse monarquista e sim porque a república, embora constituísse um progresso histórico, não resolveria o problema econômico e social do país. (op. cit. p. 93)

Embora o discurso do locutor, nessa crônica, seja quase que em toda a extensão de caráter subversivo, como se viu, optamos por chamá-lo lírico e não absurdo ou ridículo. O que ele enuncia não estabelece um contraste marcado pelo *nonsense*. Daí acreditarmos que a polifonia em "Canção dos piratas" não instaure a ironia. Não diz respeito aos procedimentos da instauração da comicidade. Leva, sim, à conotação não apenas como recurso lingüístico, mas, e principalmente, como elemento estruturador do texto e mesmo como tema por implicar justamente a desautomatização dos valores e atitudes.

Assim o entendemos em razão da possibilidade de, ao menos no papel, o lirismo funcionar como elemento transformador da realidade – não somente a do leitor que encontra esse oásis em meio à aridez das notícias, como também a dos sonhadores, quando expressa uma coragem de louvar quem, apesar da execração pública, tenta transformar o mundo.



6. “Garnier”: homenagem com ressalvas

É inevitável que, diante de cada uma das seis crônicas da série “*Entre 1892 e 1894*”, em *Páginas Recolhidas*, nos perguntemos que razão teria tido Machado para optar por sua publicação entre tantas outras. No caso de Garnier, talvez mais do que o reconhecimento a uma personagem importante, tenha movido o cronista uma certa nostalgia a respeito da inexorabilidade da morte e sobre o verdadeiro sentido da vida.

Embora seja esta uma das mais autobiográficas de suas crônicas, não se pauta a sua tessitura por um caráter estritamente monofônico, em que se manifeste unicamente um locutor responsável pela expressão e pela autoria do discurso como se poderia esperar em um texto do gênero. É verdade que aqui a polifonia é mais discreta, porém, como constataremos, ela não deixa de existir.

Chama-nos a atenção, logo no primeiro parágrafo, a escolha do tom para o início da homenagem a um recém-falecido: em vez de um discurso solene, grave, tem-se a irreverência da cena descrita, ou seja, dentro do próprio caixão, o morto tentando corrigir o rumo que davam a ele. Como temos feito, também aqui denominamos narrador deslocado, ridículo, a essa fonte enunciativa cujo discurso, em razão do caráter absurdo, provoca o riso. Para corroborar essa fala, o arqui-enunciador lança mão também do discurso relatado do morto, o que propicia a instauração de um clima irreal ao acontecimento – muito próprio da literatura camavalesca.

Entretanto, já no segundo parágrafo, desaparece o enunciador ridículo.



Cede lugar a um outro cujo discurso poderia muito bem coincidir com o do cidadão José Maria Machado de Assis. Mas essa fala não é única: o que se lê daí até o final é um entrelaçado de discurso do mundo relatado com o discurso do mundo comentado e, nessa tessitura, ainda que tênue, manifesta-se a polifonia.

Ingedore G. Villaça Koch, em "As marcas lingüísticas da argumentação" (1996, p. 37), apresenta aspectos do estudo de H. Weinrich quanto à função dos tempos verbais. Entre as constatações, aquelas que aqui mais interessam dizem respeito à variação do emprego dos tempos verbais de acordo com a situação comunicativa que se tem em vista. Assim, é possível estabelecerem-se dois grupos temporais (grupo I e II):

Grupo I - Indicativo: presente (canto), **pret. perf. composto** (tenho cantado), **fut. do pres.** (cantarei), **fut. do presente composto** (terei cantado), além das locuções verbais formadas com esses tempos (estou cantando, vou cantar etc.).

Grupo II – Indicativo: pret. perf. simples (cantei), **pret. imperf.** (cantava), **pret. mais-que-perf.** (cantara), **fut. do pret.** (cantaria) e locuções verbais formadas com tais tempos (estava cantando, ia cantar etc.). (op. cit. 37)

Os tempos relacionados no grupo I são próprios do discurso do mundo comentado; já os do grupo II o são do mundo narrado.

Conforme Koch,

ao mundo narrado, pertencem todos os tipos de relato literários ou não; tratando-se de eventos relativamente distantes que, ao passarem pelo filtro do relato, perdem muito de sua força, permite-se aos interlocutores uma atitude mais "relaxada". (op. cit. p. 38)

Já comentar é falar comprometidamente. Então, quando se empregam os tempos “comentadores”, o interlocutor coloca-se em alerta para ouvir algo que o afeta diretamente e exige de si uma resposta seja ela verbal ou não (op. cit. p. 38).

Evidentemente há situações em que são o mesmo enunciador aquele que relata e aquele que comenta. Neste caso, temos um discurso monofônico. Em *Garnier*, no entanto, há um jogo muito sutil de que participam esses dois conjuntos de verbos. No primeiro e segundo parágrafos, por exemplo, salvo as falas atribuídas ao próprio Garnier, os tempos verbais são próprios do mundo relatado, como podemos conferir com auxílio dos negritos abaixo:

*I. Segunda-feira desta semana, o livreiro Garnier **saiu** pela primeira vez de casa para ir a outra parte que não a livraria.*

*II. Durante meio século, Garnier não **fez** outra coisa senão estar ali, naquele mesmo lugar, trabalhando. Já enfermo desde alguns anos, com a morte no peito, **descia** todos os dias de Santa Teresa para a loja, de onde **regressava** antes de cair a noite.*

No terceiro parágrafo, o locutor inicia o discurso do mundo comentado, porém seu referente não é o editor, como se deveria esperar: interessa-lhe mais a localização da livraria, as peculiaridades da rua onde ela funcionava. Apenas, no quarto parágrafo, focaliza o homem Garnier. Ao descrevê-lo, assume uma certa distância como se não o conhecesse bem. Prova disso é a modalização de dúvida em *Não sei se tinha partido; presumo que haveria trazido da pátria, quando aqui aportou, as simpatias da classe média para com a monarquia orleanista.*

Um outro dado interessante a se observar neste parágrafo é que as informações sobre o editor são transmitidas em frases curtíssimas, a maioria em

períodos simples ou compostos por coordenação – o que nos faz parecer intenção de apenas se justaporem dados que só muito indiretamente permitem que se construa um perfil do editor francês. Para ilustrar, citemos o final do quarto parágrafo:

Pouco sabia da política da terra, acompanhava a de França, mas só o ouvi falar com interesse por ocasião da guerra de 1870. O francês sentiu-se francês. Não sei se tinha partido (...).

Como se observa, há quase o rigor da enumeração, predominância dos tempos verbais do discurso do mundo relatado. Esse tom, a nosso ver, seria próprio de um enunciador indiferente, muito menos comprometido do que o do final, cujas palavras o locutor nos dá a conhecer, principalmente, no último parágrafo:

Pessoalmente, que proveito deram a esse homem as suas labutações? O gosto do trabalho, um gosto que se transformou em pena, porque no dia em que devera libertar-se dele, não pôde mais; o instrumento da riqueza era também o do castigo. Não importa: laboremus. Valha sequer a memória, ainda que perdida nas páginas dos dicionários biográficos. Perdure a notícia, ao menos, de alguém que neste país novo ocupou a vida inteira a criar uma indústria liberal, ganhar alguns milhares de contos de réis, para ir afinal dormir em sete palmos de uma sepultura perpétua. Perpétua.

Mesmo que não conhecêssemos algumas circunstâncias da relação profissional entre Machado e Gamier, não nos passaria despercebido um certo tom de reprovação nesse último parágrafo.

Lúcia Miguel Pereira vê de forma diferente de Ivan Teixeira o

relacionamento entre Garnier e Machado. Em *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico, p. 221-2), a autora aborda o contrato entre o escritor e o livreiro. Além de vender toda a sua obra ao francês, havia no contrato uma cláusula segundo a qual *o autor se obrigaria a rever as provas sem direito a remuneração alguma por esse trabalho* (op. cit. p. 222).

Para se ter uma idéia da bonomia do ponto de vista da biógrafa, citemos, na íntegra, seu relato relacionado com a questão da cláusula acima:

Assim, só de si mesmo se deveria queixar o autor ao descobrir, nas Poesias Completas, um erro tipográfico dos mais evidentes e desagradáveis. Ao receber em casa os primeiros exemplares, não teve mão em si o homem tão contido: correu à livraria, onde nervoso, gaguejante, implorou ao editor que recolhesse a edição, declarando-se disposto a dar-lhe tudo quanto possuía a fim de cobrir o prejuízo, chegando ao cúmulo de ajoelhar-se diante dele, num gesto teatral, a evidenciar o desgoverno do desespero. Acalmou-o o outro, prometendo emendar de maneira perfeita a página malvinda, o que efetivamente foi feito.

Este episódio mostra bem a consideração em que Machado de Assis era tido pelo livreiro francês; na sua loja reservava-lhe ele uma cadeira especial, que ocupava todas as tardes a hora certa; mais de uma vez, aí acometido das crises a que era sujeito, foi socorrido pelos empregados da casa.

Já Ivan Teixeira (*Apresentação de Machado de Assis*, p. 197) assim se expressa a respeito de "Garnier":

Esta última crônica desperta especial interesse pela circunstância de conter matéria autobiográfica. O autor traça nela o perfil moral do empresário que editou quase todos os seus livros. É um texto de rara beleza literária, em que Machado demonstra extrema elegância da descrição, tomada quase ficcional, da avareza do editor. Isso não vem narrado em crônica, mas explica o vivo ressentimento que emana de suas páginas. (1988, p. 197)

Concordamos com Ivan Teixeira sobre a questão do *vivo ressentimento*. Dois operadores argumentativos no último parágrafo evidenciam muito bem a tensão entre duas enunciações: uma, que tenta homenagear, e outra, que não consegue perdoar. É esse o efeito de *valha sequer a memória, **ainda que perdida nas páginas dos dicionários biográficos*** (a oração subordinada concessiva como que corrigindo a principal) e *Perdure a notícia, **ao menos, de alguém que neste país novo ocupou a vida inteira a criar uma indústria liberal*** (a expressão denotativa de ressalva denunciando a pouca importância do homem Gamier para o país).

Como se pôde constatar, a verdade não deixou de ser expressa: apenas o foi de maneira sutil, valendo-se do recurso da polifonia. A atuação dos dois enunciadores (um ligado ao aspecto protocolar, e o outro, às dores de cunho pessoal) imprime à crônica um certo tom dramático que nem sempre conseguimos explicar muito bem.

VI. CONCLUSÃO

Propusemo-nos neste trabalho evidenciar o processo de relativização, princípio apontado por Sonia Brayner como constituinte da crônica de Machado de Assis (e como entendem alguns críticos, por extensão à sua obra também ficcional da chamada fase da maturidade).

Se a crônica funcionou como uma espécie de laboratório para Machado de Assis, cremos que foi justamente no sentido de impulsioná-lo a achar um tom antiautoritário para revelar as verdades que não deixaram de ser ditas ou, pelo menos, mostrar a invalidade das que até então se sustentavam. Como já demonstramos, quando jovem, o escritor era mais transparente, ia ao texto de peito aberto. O exercício do jornalismo, com certeza, o foi lapidando a ponto de essa necessidade transformar-se em estilo – um estilo inconfundível.

Assim vemos a razão para que se relativizassem verdades, comportamentos, discursos. Esperava-se que na crônica se “dissesse”, mas era necessária uma certa diplomacia para que se evidenciassem os absurdos, a imoralidade, a superficialidade, considerando-se a necessidade de conciliar a garantia de manter a coluna e a tensão principalmente política existente no Rio de Janeiro.

Por isso elegemos a polifonia, entre os recursos empregados pelo cronista, como uma espécie de técnica a serviço de uma retórica da diplomacia. Trata-se de fenômeno de certa forma corriqueiro até fora do universo literário – a



possibilidade de se ouvirem várias vozes na voz do locutor que faz uso da palavra. Talvez corriqueira mesmo não tenha sido a perspicácia de Bakhtin ao apontar o processo da polifonia como elemento estrutural na obra de Dostoiévski e, mais ainda, de buscar longe no tempo as origens de tal técnica.

De certa forma, também propusemo-nos o mesmo percurso quando, eleito o *corpus* da pesquisa, a série "Entre 1892 e 1894", publicada em *Páginas Recolhidas*, procuramos pontos de semelhança entre as crônicas e o campo dos gêneros sério-cômicos. Satisfizeram-nos as semelhanças encontradas e tivemos a certeza de que a polifonia é recurso fundamental para que o artista possa fazer aparecerem pontos de vistas "rebeldes" em relação aos aceitos pelo senso comum, por isso cristalizados.

Depois de realizado nosso trajeto em busca de possíveis origens do gênero, ao relermos "A vida ao rés do chão", para nós, novos sentidos foram acrescentados ao texto de Antonio Candido. Entendemos que justamente a localização do gênero "ao rés do chão" pode ser explicada pelo caráter de camavalização de que se vê imbuído o olhar e o fazer do cronista. Quem escreve do alto da montanha lida com os gêneros mais nobres enquanto que o cronista não tem outra pretensão que não ajudar *a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas* sem parecer conclusivo ou pedante. Em outras palavras, concretizar essa possibilidade nada mais é que relativizar verdades sobre fatos e personalidades. E o fato de largar *cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo)* contribui para que o cronista se valha de todos os recursos poéticos que desejar imprimindo ao seu texto o mesmo caráter lúdico das produções artísticas marginais que não disputa com gêneros nobres, mas sim



que almeja o tom de simplicidade adequado ao leitor de jornal. Nesse sentido, o estudo da crônica de Machado de Assis propiciou-nos um pouco mais de clareza a respeito desse gênero ainda não tão estudado como merece. E, entre as contribuições que a pesquisa nos trouxe, podemos citar a filiação que vemos como propriedade da crônica em relação a manifestações da literatura camavalizada, principalmente à sátira menipéia. Quando relemos, por exemplo, a última das catorze características desse gênero camavalizado estudado por Bakhtin nos parece estarmos lidando com uma espécie de complemento ao conceito que se tem hoje de crônica, principalmente a política.

14. Por último, a derradeira particularidade de menipéia é sua publicística atualizada. Trata-se de uma espécie de gênero "jornalístico" da Antigüidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica. As sátiras de Luciano são, no conjunto uma autêntica enciclopédia da sua atualidade: são impregnadas de polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e concorrentes da atualidade, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos "senhores das idéias" em todos os campos da vida social e ideológica (citados nominalmente ou codificados), são plenas de alusões a grandes e pequenos acontecimentos da época, perscrutam as novas tendências da evolução do cotidiano, mostram os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade, etc. Trata-se de uma espécie de "Diário de escritor", que procura vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação. (1997, p. 119).

Talvez essa propriedade de captar o espírito de uma época, traço inerente às seis crônicas aqui analisadas, tenha motivado a escolha de Machado para a publicação. O contexto histórico correspondente justifica muito bem a observação de Roberto Schwarz de que, na sociedade brasileira da época, as idéias estavam fora de lugar. Ou seja, ao discurso arrojado não correspondiam as ações ainda emperradas devido à ação do mofo que cobria as sões ultrapassadas. Assim,

parece que se juntaram os ingredientes para que Machado escrevesse uma crônica sob o signo dos desencontros. Para a expressão desse estado de coisas, só mesmo uma retórica que se caracterizasse também por um aparente descompasso. Por isso, nosso interesse pela polifonia – a técnica acertada para que aparecessem lado a lado discursos opostos.

Nas seis crônicas analisadas aqui, cremos ter demonstrado, a contento, como o processo contribuiu para a relativização. Em todas, dessacralizou-se pelo menos uma verdade e, ainda que muito indiretamente, foram realizadas críticas intensas. Sem dificuldades é possível apresentar as teses defendidas em cada uma das crônicas.

1. Em "Vae soli!": crítica à tendência de apego à aparência em detrimento da essência.
2. Em "Salteadores da Tessália": crítica às atitudes truculentas dos políticos brasileiros, também mistos de legisladores e bandidos.
3. Em "O semão do diabo": crítica à conduta da sociedade em geral, que parece ter trocado os preceitos de Cristo pelos imorais do diabo.
4. Em "A cena do cemitério": crítica aos republicanos pela implantação da política do Encilhamento, revelando a distância entre a beleza dos discursos e a incompetência da ação.
5. Em "Canção de piratas": crítica à própria imprensa e governo pela intransigência com que encaravam a ação de Antônio Conselheiro.
6. Em "Garnier": crítica a alguém que se preocupou somente em trabalhar com vistas a enriquecer sem ter entendido o sentido mais profundo da vida.

Como se pode observar, trata-se de verdades muito contundentes que não deixaram de ser ditas. E, por incrível que possa parecer, em todas elas figurou um elemento inesperado, levando-se em conta o teor das críticas: o humor. Dizemos humor no sentido de que, em situações em que parecia faltar certa lógica e em que algo estava deslocado, evidenciou-se o sentimento de contrário de uma forma que, inevitavelmente, produziu o riso no leitor. Porém riso e dor parecem ter-se misturado no humorismo encontrado nessas crônicas – daí o triste chancelar, expressão com que Maya define o humor Machadoiano.

Também nos chamou a atenção o fato de, mesmo parecendo estar na crônica tão coladas as instâncias do escritor (ser do mundo) e locutor (ser do papel), vislumbra-se uma distância enorme entre a descrição tão comentada do escritor Machado de Assis e o quase despudor do responsável por levar até nós os discursos – também índice da literariedade da crônica machadiana é essa arquitetura do estranhamento a começar pela desvinculação de perfil do locutor em relação ao do autor.

Uma outra observação que consideramos interessante registrar é sobre o caráter intensamente metalingüístico da tessitura da crônica machadiana. Além de caracterizar-se por uma intensa variedade de formações discursivas, é relevante o fato de em *Páginas Recolhidas* todas as crônicas estarem ancoradas em diferentes gêneros discursivos que funcionaram como recursos para “busca do assunto”. Observemos como que a gênese da cada crônica pode ser explicada a partir de um tipo de texto diferente como se vê pela ordem das crônicas analisadas: a seção *A pedidos* de um jornal (portanto, texto de caráter jornalístico-

publicitário); em manuscrito trazido pelo próprio diabo (caráter prescritivo-religioso); leituras realizadas na véspera (caráter jornalístico-informativo); num telegrama; a necessidade de se escrever um necrológio ao livreiro Garnier. São, enfim, textos gerados a partir de outros textos.

Da mesma forma como Machado utilizou uma epígrafe de Montaigne para a abertura de *Páginas Recolhidas* em que o ensaísta francês se serviu da expressão *salada* (*Quelque diversité d'herbes qu'il y ayt, tout s'enveloppe sous le nom de salade*), também dela nos utilizaremos no sentido de enumerar ainda que um tanto caoticamente os recursos utilizados para a instalação da polifonia e, conseqüentemente, para a ocorrência da relativização.

1. Recurso da "busca de assunto" pela ordem das crônicas analisadas: na seção *a pedidos* de um jornal; em uma notícia internacional; em manuscrito trazido pelo próprio diabo; em um pesadelo causado pela mistura de duas leituras realizadas na véspera; em um telegrama; na necessidade de escrever um necrológio.

2. Elementos da enunciação em discrepância nos discursos:

Em "Vae soli!": enunciador ligado à aparência / enunciador preocupado com a essência;

Em "Salteadores da Tessália": enunciador simpatizante com a delinqüência dos políticos / enunciador delator da violência política dos florianistas;

Em "O sermão do diabo": Cristo / diabo;

Em "Cena de Cemitério": a beleza e a esperança do discurso republicano e a tristeza pela constatação do absurdo da medida aplicada.

Em "Canção de piratas": a audácia do enunciador lírico em vislumbrar alternativas válidas na ação de Antônio Conselheiro e a intransigência e ansiedade das instituições principalmente políticas em julgá-lo bandido.

Em "Garnier": o enunciador encarregado da homenagem / e o crítico ao sistema de vida do morto.

Dessa forma, na tentativa de realizar não apenas um trabalho acadêmico, mas de contribuir ainda que modestamente com os entusiastas da crônica de Machado de Assis, concluímos, sem pretensão de relativizar nossas limitações e algumas ousadias.

VII. BIBLIOGRAFIA

ASSIS, J. M. Machado de. *Páginas Recolhidas*. Vol II. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Assis, J. M. Machado de. "Teoria do Medalhão " In *Papéis avulsos*. Vol II. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

Assis, J. M. Machado de. "A Igreja do Diabo" In *Histórias sem data*. Vol II. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: BEZERRA, Paulo (trad.). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *Teoria do discurso* - fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.

BERGSON, H. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BOSI, A (org.). Mesa redonda. In: *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.



_____. Uma figura machadiana. In: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BRAIT, B. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In BARROS (org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

BRANDÃO, Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, s/d.

BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ MEC, 1979.

_____. Metamorfoses machadianas: o laboratório ficcional. In BOSI (org.) *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In CÂNDIDO, Antônio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

BROTA, B. Jornalista político. In: BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.



CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

CHALHOUB, S. *Visões da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CINTRA, I. A. *A retórica da narrativa em Machado de Assis - Esaú e Jacó*. São Paulo: 1985. Tese (Doutorado em Letras - Área de Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo.

CORÇÃO, G. Machado de Assis cronista. In: *Machado de Assis: obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

COSTA LIMA, L. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 6 vol.

_____. (org.). Ensaio e crônica. In: *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. vol. VII.

_____. (org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, 1997. 2 vol.

CRUZ JÚNIOR, D. F. *A crônica em Machado de Assis: estratégias e máscaras de um fingidor*. Dissertação de mestrado...USP, 2002.

DE LUCA, H. H. P. (org.) *Balas de estalo de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 1998.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.

FACIOLI, V. A crônica. In: BOSI, A. et al. *Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

FAORO, R. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. Rio de Janeiro: Nacional, 1999.

FIGUEIREDO, Padre Antônio Pereira de (trad.). Evangelho de São Mateus. In: *Bíblia sagrada: edição ecumênica*. Rio de Janeiro: Barsa, 1975.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

GLEDSON, J. *A semana*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. *Machado de Assis - Bons dias!*. São Paulo: Hucitec, 1990.

GOMES, E. *Machado de Assis: crônicas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1972.

GRANJA, L. *À roda dos jomais (e teatros): Machado de Assis: escritor em formação*. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 1997.



JAKOBSON, R. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JORGE, F. *Cale a boca, jornalista*. 4. ed. São Paulo: Vozes, 1992.

KOCH, I. G. V. *A inter - ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1992.

_____. *Argumentação e linguagem*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

KOTHE, Flávio R.. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da Filosofia*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LELLO, José e LELLO, Edgar. *Lello Universal*. Porto (Portugal): Lello, Irmãos Editora, s.d.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. 4 v.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. trad. Cecília P. de Souza e Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997.

_____. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



- _____. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MELLO E SOUZA, A. C. A vida ao rés-do-chão. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira-I*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MEYER, A. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- MONIZ, E. *Canudos: a luta pela terra*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Global, 1986.
- NOVAIS, F. A (coord.); SEVCENKO, N. (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 3 vol.
- ORLANDI, E. P. *A linguagem e seu funcionamento*. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1996.
- PAIVA, M. H. N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.
- PEREIRA, L. M. *Machado de Assis (Estudo crítico e biográfico)*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- PERELMAN, C. *Tratado de argumentação*. trad. de Maria Ermentina Galvão G. Perez. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PIRANDELLO, L. *O humorismo*. trad. de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.



PORTELLA, S. Machado de Assis, cronista do Rio de Janeiro. In: SECATIN, C., ALMEIDA, J. M. G. MELO E SOUZA, R. (org.). *Machado de Assis, uma revisão*. Rio de Janeiro: In Fólio, 1998.

RAMOS, Maria Celeste Tommasello. *A representação em Memórias Póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno*. São José do Rio Preto, 2001. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

SARAIVA, Juracy Assmann. Revisitando Machado de Assis. In *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 1993.

SÁ REGO, E. J. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SANT'ANA, Afonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2001.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.



STADELMANN, Luís (trad.) e LESSING, Doris (introd.). *Eclesiastes*. In *Bíblia sagrada*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

TEIXEIRA, I. *Apresentação de Machado de Assis*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

WERNECK, M. H. *O homem encadernado*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.



VAE SOLI!

(1892, julho)

UM DIA desta semana, farto de vendavais, naufrágios, boatos, mentiras, polêmicas, farto de ver como se descompõem os homens, acionistas e diretores, importadores e industriais, farto de mim, de ti, de todos, de um tumulto sem vida, de um silêncio sem quietação, peguei de uma página de anúncios, e disse comigo:

“Eia, passemos em revista as procuras e ofertas, caixeiros desempregados, pianos, magnésias, sabonetes, oficiais de barbeiro, casas para alugar, amas-de-leite, cobradores, coqueluche, hipotecas, professores, tosses crônicas...”

E o meu espírito, estendendo e juntando as mãos e os braços, como fazem os nadadores, que caem do alto, mergulhou por uma coluna abaixo. Quando voltou à tona, trazia entre os dedos esta pérola:

Uma viúva interessante, distinta, de boa família e independente de meios, deseja encontrar por esposo um homem de meia idade, sério, instruído, e também com meios de vida, que esteja como ela cansado de viver só; resposta por carta ao escritório desta folha, com iniciais M. R. ..., anunciando, a fim de ser procurada essa carta.

Gentil viúva, eu não sou o homem que procuras, mas desejava ver-te, ou quando menos possuir o teu retrato, porque tu não és qualquer pessoa, tu vales alguma cousa mais que o comum das mulheres. Ai de quem está só! dizem as sagradas letras; mas não foi a religião que te inspirou esse anúncio. Nem motivo teológico, nem metafísico. Positivo também não, porque o positivismo é infenso às

segundas núpcias. Que foi então, senão a triste, longa e aborrecida experiência? Não queres amar, estás cansada de viver só.

E a cláusula de ser o esposo outro aborrecido, farto de solidão, mostra que tu não queres enganar, nem sacrificar ninguém. Ficam desde já excluídos os sonhadores, os que amem o mistério e procurem justamente esta ocasião de comprar um bilhete na loteria da vida. Que não pedes um diálogo de amor, é claro, desde que impões a cláusula da meia idade, zona em que as paixões arrefecem, onde as flores vão perdendo a cor purpúrea e o viço eterno. Não há de ser um naufrago, à espera de uma tábua de salvação, pois que exiges que também possua. E há de ser instruído, para encher com as luzes do espírito as longas noites do coração, e contar (sem as mãos presas) a tomada de Constantinopla.

Viúva dos meus pecados, quem és tu que sabes tanto? O teu anúncio lembra a cara de certo espião da guarda de Nero. Rico, interessante, aborrecido, como tu, escreveu um dia ao grave Sêneca, perguntando-lhe como se havia de curar do tédio que sentia, e explicava-se por figura: "Não é a tempestade que me aflige, é o enjôo do mar". Viúva minha, o que queres realmente, não é um marido, é um remédio contra o enjôo. Vês que a travessia ainda é longa, - porque a tua idade está entre trinta e dois e trinta e oito anos - o mar é agitado; o navio joga muito; precisas de um preparado para matar esse mal cruel e indefinível. Não te contentas com o remédio de Sêneca, que era justamente a solidão, "a vida retirada, em que a alma acha todo o seu sossego". Tu já provaste esse preparado; não te fez nada. Tentas outro; mas queres menos um companheiro que uma companhia.

Pode ser que a esta hora já tenhas achado o esposo nas condições definidas. Não estás ainda casada, porque é preciso fazer correr os pregões, e tens alguns dias diante de ti, para examinar bem o homem. Lembra-te de Xisto V, amiga minha; não vá ele sair, em vez de um coração arrimado à bengala, um coração com pernas, e umas pernas com músculos e sangue; não vás tu ouvir, em vez da tomada de Constantinopla, a queda da Margarida nos braços de Fausto. Há desses corações, nevados por cima, como estão agora as serras do Itatiaia e de Itajubá, e contendo em si as lavas que o Etna está cuspidando desde alguns dias.

Mas, se ele te sair o que queres, que grande prêmio de loteria! Junto à amurada do navio, vendo a fúria do mar e dos ventos, tu ouvirás muitas cousas sérias e graciosas a um tempo, seguindo com os olhos a fúria dos ventos e o tumulto das ondas livre, do enjôo, como pedia aquele capitão de Nero, e por deferente régimen do que lhe aconselhou o filósofo. E a tua conclusão será como a tua premissa; em caso de tédio, antes um marido que nada.

SALTEADORES DA TESSÁLIA

(1893, novembro)

TUDO ISTO cansa, tudo isto exaure. Este sol é o mesmo sol, debaixo do qual, segundo uma palavra antiga, nada existe que seja novo. A lua não é outra lua. O céu azul ou embruscado, as estrelas e as nuvens, o galo da madrugada, é tudo a mesma cousa. Lá vai um para a banca de advocacia, outro para o gabinete

médico, este vende, aquele compra, aquele outro empresta, enquanto a chuva cai ou não cai, e o vento sopra ou não; mas sempre o mesmo vento e a mesma chuva. Tudo isto cansa, tudo isto exaure.

Tal era a reflexão que eu fazia comigo, quando me trouxeram os jornais. Que me diriam eles que não fosse velho? A guerra é velha, quase tão velha como a paz. Os próprios diários são decrépitos. A primeira crônica do mundo é justamente a que conta a primeira semana dele, dia por dia, até o sétimo em que o Senhor descansou. O cronista bíblico omite a causa do descanso divino; podemos supor que não foi outra senão o sentimento de caducidade da obra.

Repito, que me trariam os diários? As mesmas notícias locais e estrangeiras, os furtos do Rio e de Londres, as damas da Bahia e de Constantinopla, um incêndio em Olinda, uma tempestade em Chicago, as cebolas de Egito, os juízes de Berlim, a paz de Varsóvia, os Mistérios de Paris, a Lua de Londres, o Carnaval de Veneza... Abri-os sem curiosidade, li-os sem interesse, deixando que os olhos caíssem pelas colunas abaixo, ao peso do próprio fastio. Mas os diabos estacaram de repente, leram, releram e mal puderam crer no que liam. Julgai por vós mesmos.

Antes de ir adiante, é preciso saber a idéia que faço de um legislador, e a que faço de um salteador. Provavelmente, é a vossa. O legislador é o homem deputado pelo povo para votar os seus impostos e leis. É um cidadão ordeiro, ora implacável e violento, ora tolerante e brando, membro de uma câmara que redige, discute e vota as regras do governo, os deveres do cidadão, as penas do crime. O salteador é o contrário. O ofício deste é justamente infringir as leis que o outro decreta. Inimigo delas, contrário à sociedade e à humanidade, tem por gosto,



prática e religião tirar a bolsa aos homens e, se for preciso, a vida. Foge naturalmente aos tribunais e, por antecipação, aos agentes da polícia. A sua arma é uma espingarda; para que lhe serviriam penas, a não serem de ouro? Uma espingarda, um punhal, olho vivo, pé leve, e mato, eis tudo o que ele pede ao céu. O mais é com ele.

Dadas estas noções elementares, imaginai com que alvoroço li esta notícia de uma de nossas folhas: "Na Grécia foi preso o deputado Talis, e expediu-se ordem de prisão contra outros deputados, por fazerem parte de uma quadrilha de salteadores, que infesta a província de Tessália". Dou-vos dez minutos de incredulidade para o caso de não haverdes lido a notícia; e, se vos acomodais da monotonia da vida, podeis clamar contra semelhante acumulação. Chamai bárbara à moderna Grécia, chamai-lhe opereta, pouco importa. Eu chamo-lhe sublime.

Sim, essa mistura de discurso e carabina, esse apoiar o ministério com um voto de confiança às duas horas da tarde, e ir espreitá-lo às cinco, à beira da estrada, para tirar-lhe os restos do subsídio, não apresentam em parte nenhuma esta variante. Ao contrário, quaisquer que sejam as modificações de clima, de raça ou de costumes, o regímen das câmaras difere pouco, e ainda que difira muito, não irá ao ponto de pôr na mesma curul Catão e Caco. Há alguma coisa nova debaixo do sol.

Durante meia hora fiquei como fora de mim. A situação é, na verdade, aristofanesca. Só a mão do grande cômico podia inventar e cumprir tão extraordinária facécia. A folha que dá a notícia não conta nada da provável confusão de linguagem que há de haver nos dous ofícios. Quando algum daqueles

deputados tivesse de falar na Câmara, em vez de pedir a palavra, podia muito bem pedir a bolsa ou a vida. Vice-versa, agredindo um viajante, pedir-lhe-ia dous minutos de atenção. E nada ficaria, em absoluto, fora do seu lugar; com dous minutos de atenção se tira o relógio a um homem, e mais de um na Câmara preferiria entregar a bolsa a ouvir um discurso.

Mas, por todos os deuses do Olimpo! não há gosto perfeito na terra. No melhor da alegria, acudiu-me à lembrança o livro de Edmond About, onde me pareceu que havia alguma cousa semelhante à notícia. Corri a ele; achei a cena dos maniotas, que ameaçavam brandamente um dos amigos do autor, se lhes não desse uma pequena quantia. O chefe do grupo era empregado subalterno da administração local. About chega, ameaça por sua vez os homens e, para assustá-los, cita o nome de um deputado para quem levava carta de recomendação. "Fulano, exclamou o chefe da quadrilha, rindo; conheço muito, é dos nossos".

Assim, pois, nem isto é novo! Já existia há quarenta anos! A novidade está no mandado de prisão, se é a primeira vez que ele se expede, ou se até agora os homens faziam um dos dous ofícios discretamente. Fiquei triste. Eis aí, tornamos à velha divisão de classes, que a terra de Homero podia destruir pela forma audaz de Talis. Aí volta a monotonia das funções separadas, isto é, uma restrição à liberdade das profissões. A própria poesia perde com isso; ninguém ignora que o salteador na arte é um caráter generoso e nobre. Talis, se é assim que se lhe escreve o nome, pode ser que tivesse ganho um par de sapatos a tiro de espingarda; mas estou certo que proporia na Câmara uma pensão à viúva da vítima. São duas operações diversas, e a diversidade é o próprio espírito grego.

Adeus, minha ilusão de um instante! Tudo continua a ser velho; nihil sub sole novum.

Eu pediria o perdão de Talis, se pudesse ser ouvido. Condenem os demais, se querem, mas deixem um, Talis ou outro qualquer, um funcionário duplo, que tire ao parlamento grego o aspecto de uma instituição aborrecida. Que a Hélade deite os ministérios abaixo, se lhe apraz, mas não atire às águas do Eurotas um elemento de aventura e de poesia. Acabou com o turco, acabe com este modernismo, que é outro turco, diferente do primeiro em não ser silencioso. Não esqueça que Byron, um dos seus grandes amigos, deixou o parlamento britânico para fugir à discussão da resposta à fala do trono. E repare que não há, entre os seus poemas, nenhum que se chame O presidente do conselho, mas há um que se chama O Corsário.

O SERMÃO DO DIABO

(1893, setembro)

NEM SEMPRE respondo por papéis velhos; mas aqui está um que parece autêntico; e, se o não é, vale pelo texto, que é substancial. É um pedaço do evangelho do Diabo, justamente um sermão da montanha, à maneira de São Mateus. Não se apavorem as almas católicas. Já Santo Agostinho dizia que “a igreja do Diabo imita a igreja de Deus”. Daí a semelhança entre os dois evangelhos. Lá vai o do Diabo:

1. E vendo o Diabo a grande multidão de povo, subiu a um monte, por

1. nome Corcovado, e, depois de se ter sentado, vieram a ele os seus discípulos.
2. E ele, abrindo a boca, ensinou dizendo as palavras seguintes.
3. Bem-aventurados aqueles que embaçam, porque eles não serão embaçados.
4. Bem-aventurados os afoutos, porque eles possuirão a terra.
5. Bem-aventurados os limpos de algibeiras, porque eles andarão mais leves.
6. Bem-aventurados os que nascem finos, porque eles morrerão grossos.
7. Bem-aventurados sois, quando vos injuriarem e disserem todo o mal, por meu respeito.
8. Folgai e exultai, porque o vosso galardão é copioso na terra.
9. Vós sois o sal do money market. E se o sal perder a força, com que outra cousa se há de salgar?
10. Vós sois a luz no mundo. Não se põe uma vela acesa debaixo de um chapéu, pois assim se perdem o chapéu e a vela.
11. Não julgueis que vim destruir as obras imperfeitas, mas refazer as desfeitas.
12. Não acrediteis em sociedades arrebetadas. Em verdade vos digo que todas se consertam, e se não for com remendo da mesma cor, será com remendo de outra cor.
13. Ouvistes o que foi dito aos homens: Amai-vos uns aos outros. Pois eu digo-vos: Comei-vos uns aos outros; melhor é comer que ser comido; o lombo alheio é muito mais nutritivo que o próprio.

14. Também foi dito aos homens: Não matareis a vosso irmão, nem a vosso inimigo, para que não sejais castigados. Eu digo-vos que não é preciso matar a vosso irmão para ganhades o reino da terra; basta arrancar-lhe a última camisa.
15. Assim, se estiveres fazendo as tuas contas, e te lembrar que teu irmão anda meio desconfiado de ti, interrompe as contas, sai de casa, vai ao encontro de teu irmão na rua, restitui-lhe a confiança, e tira-lhe o que ele ainda levar consigo.
16. Igualmente ouvistes que foi dito aos homens: Não jureis falso, mas cumpri ao Senhor teus juramentos.
17. Eu, porém, vos digo que não jureis nunca a verdade, porque a verdade nua e crua, além de indecente, é dura de roer; mas jurai sempre e a propósito de tudo, porque os homens foram feitos para crer antes nos que juram falso, do que nos que não juram nada. Se disserdes que o sol acabou, todos acenderão velas.
18. Não façais as vossas obras diante de pessoas que possam ir contá-lo à polícia.
19. Quando, pois, quiserdes tapar um buraco, entendei-vos com algum sujeito hábil, que faça treze de cinco em cinco.
20. Não queirais guardar para vós tesouros na terra, onde a ferrugem e a traça os consomem, e donde os ladrões os tiram e levam.
21. Mas remetei os vossos tesouros para algum banco de Londres, onde a ferrugem, nem a traça os consomem, nem os ladrões os roubam, e onde ireis vê-los no dia do juízo.



22. Não vos fieis uns nos outros. Em verdade vos digo, que cada um de vós é capaz de comer o seu vizinho, e boa cara não quer dizer bom negócio.
23. Vendei gato por lebre, e concessões ordinárias por excelentes, a fim de que a terra se não despoe das lebres, nem as más concessões pereçam nas vossas mãos.
24. Não queirais julgar para que não sejais julgados; não examineis os papéis do próximo para que ele não examine os vossos, e não resulte irem os dous para a cadeia, quanto é melhor não ir nenhum.
25. Não tenhais medo às assembléias de acionistas, e afagai-as de preferência às simples comissões, porque as comissões amam a vanglória e as assembléias as boas palavras.
26. As porcentagens são as primeiras flores do capital; cortai-as logo, para contadas e perpétuas as contas se não contam.
27. Não deis conta das contas passadas, porque passadas são as contas contadas e perpétuas as contas que se não contam.
28. Deixai falar os acionistas prognósticos; uma vez aliviados, assinam de boa vontade.
29. Podeis excepcionalmente amar um homem que vos arranjou um bom negócio; mas não até o ponto de o não deixar com as cartas na mão, se jogardes juntos.
30. Todo aquele que ouve estas minhas palavras, e as observa, será comparado ao homem sábio, que edificou sobre a rocha e resistiu aos ventos; ao contrário do homem sem consideração, que edificou sobre a areia, e fica a ver navios...

Aqui acaba o manuscrito que me foi trazido pelo próprio Diabo, ou alguém por ele; mas eu creio que era o próprio. Alto, magro, barbícula ao queixo, ar de Mefistófeles. Fiz-lhe uma cruz com os dedos e ele sumiu-se. Apesar de tudo, não respondo pelo papel, nem pelas doutrinas, nem pelos erros de cópia.

A CENA DO CEMITÉRIO

(1894, junho)

NÃO MISTUREIS alhos com bugalhos; é o melhor conselho que posso dar às pessoas que lêem de noite na cama. A noite passada, por infringir essa regra, tive um pesadelo horrível. Escutai; não perdereis os cinco minutos de audiência.

Foi o caso que, como não tinha acabado de ler os jornais de manhã, fi-lo à noite. Pouco já havia que ler, três notícias e a cotação da praça. Notícias da manhã, lidas à noite, produzem sempre o efeito de modas velhas, donde concluo que o melhor encanto das gazetas está na hora em que aparecem. A cotação da praça, conquanto tivesse a mesma feição, não a li com igual indiferença, em razão das recordações que trazia do ano terrível (1890-91). Gastei mais tempo a lê-la e relê-la. Afinal pus os jornais de lado e, não sendo tarde, peguei de um livro, que acertou de ser Shakespeare. O drama era Hamlet. A página, aberta ao acaso, era a cena do cemitério, ato V. Não há que dizer ao livro nem à página; mas essa mistura de poesia e cotação de praça, de gente morta e dinheiro vivo, não podia gerar nada de bom; eram alhos com bugalhos.

Sucedeu o que era de esperar; tive um pesadelo. A princípio, não pude dormir; voltava-me de um lado para outro, vendo as figuras de Hamlet e de Horácio, os coveiros e as caveiras, ouvindo a balada e a conversação. A muito custo, peguei no sono. Antes não pegasse! Sonhei que era Hamlet; trazia a mesma capa negra, as meias, o gibão e os calções da mesma cor. Tinha a própria alma do príncipe da Dinamarca. Até aí nada houve que me assustasse. Também não me aterrou ver, ao pé de mim, vestido de Horácio, o meu fiel criado José. Achei natural; ele não o achou menos. Saímos de cara para o cemitério; atravessamos uma rua que nos pareceu ser a Primeiro de Março e entramos em um espaço que era metade cemitério, metade sala. Nos sonhos há confusões dessas, imaginações duplas ou incompletas, mistura de cousas opostas, dilacerações, desdobramentos inexplicáveis, mas, enfim, como eu era Hamlet e ele Horácio, tudo aquilo devia ser cemitério. Tanto era que ouvimos logo a um dos coveiros esta estrofe:

Era um título novinho,
Valia mais de oitocentos;
Agora que está velhinho
Não chega a valer duzentos.

Entramos e escutamos. Como na tragédia, deixamos que os coveiros falassem entre si, enquanto faziam a cova de Ofélia. Mas os coveiros eram ao mesmo tempo corretores, e tratavam de ossos e papéis. A um deles ouvia bradar que tinha trinta ações da Companhia Promotora das Batatas Econômicas. Respondeu-lhe outro que dava cinco mil-réis por elas. Achei pouco dinheiro e disse isto mesmo a Horácio, que me respondeu, pela boca de José: "Meu senhor, as batatas desta companhia foram prósperas enquanto os portadores dos títulos

não as foram plantar. A economia da nobre instituição consistia justamente em não plantar o precioso tubérculo; uma vez que o plantassem era indício certo da decadência e da morte”.

Não entendi bem; mas os coveiros, fazendo saltar as caveiras do solo, iam dizendo graças e apregoando títulos. Falavam de bancos, do Banco Único, do Banco Eterno, do Banco dos Bancos, e os respectivos títulos eram vendidos ou não, segundo oferecessem por eles sete tostões ou duas patacas. Não eram bem títulos nem bem caveiras; eram as duas cousas juntas, uma fusão de aspectos, letras com buracos de olhos, dentes por assinaturas. Demos mais alguns passos, até que eles nos viram. Não se admiraram; foram indo com o trabalho de cavar e vender. – Cem da Companhia Balsâmica! – Três mil-réis. – São suas. – Vinte e cinco da Companhia Salvadora! – Mil-réis! – Dous mil-réis! – Dous mil e cem! – E duzentos! – E quinhentos! – São suas.

Cheguei-me a um, ia a falar-lhe, quando fui interrompido pelo próprio homem: “- Pronto Alívio! Senhores... Quanto dão? Dous tostões? Oh! Não! Não! Valem mais! Pronto Alívio! Pronto Alívio!” O homem calou-se afinal, não sem ouvir de outro coveiro que, como alívio, o banco não podia ter sido mais pronto. Faziam trocadilhos, como os coveiros de Shakespeare. Um deles, ouvindo apregoar sete ações de Banco Pontual, disse que tal banco foi realmente pontual até o dia em que passou do ponto à reticência. Como espírito, não era grande cousa; daí a chuva de túbias que caiu em cima do autor. Foi uma cena lúgubre e alegre ao mesmo tempo. Os coveiros riam, as caveiras riam, as árvores, torcendo-se aos ventos da Dinamarca, pareciam torcer-se de riso, e as covas abertas, à espera que fossem chorar sobre elas.



Surdiram-se muitas outras caveiras ou títulos. Da Companhia Exploratória de Além Túmulo apareceram cinquenta e quatro, que se venderam a dez réis. O fim desta companhia era comprar para cada acionista um lote de trinta metros quadrados no Paraíso. Os primeiros títulos, em marco de 1891, subiram a conto de réis; mas se nada há de seguro neste mundo conhecido, pode havê-lo no incognoscível? Esta dúvida entrou no espírito do caixa da companhia, que aproveitou a passagem de um paquete transatlântico, para ir consultar um teólogo europeu, levando consigo tudo o que havia mais cognoscível entre os valores. Foi um coveiro que me contou este antecedente da companhia. Eis aqui, porém, surdiu uma voz do fundo da cova, que estavam abrindo. Uma debênture! uma debênture!

Era já outra cousa. Era uma debênture. Cheguei-me ao coveiro, e perguntei que era que estava dizendo. Repetiu o nome do título. Uma debênture? – Uma debênture. Deixe ver, amigo! E, pegando nela, como Hamlet, exclamei, cheio de melancolia:

- Alas, poor Yorick! Eu a conheci, Horácio! Era um título magnífico. Estes buracos de olhos foram algarismos de brilhantes, safiras e opalas. Aqui onde foi nariz, havia um promontório de marfim velho lavrado; eram de nácar estas faces, os dentes de ouro, as orelhas de granada e safira. Desta boca saíam as mais sublimes promessas em estilo alevantado e nobre. Onde estão agora as belas palavras de outro tempo? Prosa eloqüente e fecunda, onde param os longos períodos, as frases galantes, a arte com que fazias ver a gente cavalos soberbos com ferraduras de prata e arreios de ouro? Onde os carros de cristal, as almofadas de cetim? Dize-me cá, Horácio.

- Meu senhor...

- Crês que uma letra de Sócrates esteja hoje no mesmo estado que este papel?

- Seguramente.

- A uma promessa de dívida do nobre Sócrates não será hoje mais que uma debênture escangalhada?

- A mesma cousa.

- Até onde podemos descer, Horácio! Uma letra de Sócrates pode vir a ter os mais tristes empregos deste mundo; limpar os sapatos, por exemplo. Talvez ainda valha menos que esta debênture.

- Saberá Vossa Senhoria que eu não dava nada por ela.

- Nada? Pobre Sócrates! Mas espera! calemo-nos, aí vem um enterro.

Era o enterro da Ofélia. Aqui o pesadelo foi-se tomando cada vez mais aflitivo. Vi os padres, o rei, a rainha, o séqüito, o caixão. Tudo se me fez turvo e confuso. Vi a rainha deitar fores sobre a defunta. Quando o jovem Laertes saltou dentro da cova, saltei também; ali dentro atracamo-nos, esbofeteamo-nos. Eu suava, eu matava, eu sangrava, eu gritava...

- Acorde, patrão, acorde...

CANÇÃO DE PIRATA

(1894, Julho)

TELEGRAMA DA Bahia refere que o Conselheiro está em Canudos com



2000 homens (dous mil homens) perfeitamente armados. Que Conselheiro? O Conselheiro. Não lhe ponhas nome algum, que é sair da poesia e do mistério. É o Conselheiro, um homem, dizem que fanático, levando consigo a toda parte dous mil legionários. Pelas últimas notícias tinha já mandado um contingente a Alagoinhas. Temem-se no Pombal e outros lugares os seus assaltos.

Jornais recentes afirmam também que os célebres clavinoteiros de Belmonte têm fugido, em turmas, para o Sul, atravessando a comarca de Porto-Seguro. Essa outra horda, para empregar o termo do profano vulgo que odeio, não obedece ao mesmo chefe. Tem outro ou mais de um, entre eles o que responde ao nome de Cara de Graxa. Jornais e telegramas dizem dos clavinoteiros e dos sequazes do Conselheiro que são criminosos; nem outra palavra pode sair de cérebros alinhados, registrados, qualificados, cérebros eleitores e contribuintes. Para nós, artistas, é a renascença, é um raio de sol que, através da chuva miúda e aborrecida, vem dourar-nos a janela e a alma. É a poesia que nos levanta do meio da prosa chilra e dura deste fim de século. Nos climas ásperos, a árvore que o inverno despiu é novamente enfolhada na primavera, essa eterna florista que aprendeu não sei onde e não esquece o que lhe ensinaram. A arte é a árvore despida: eis que lhe rebentam folhas novas e verdes.

Sim, meus amigos. Os dous mil homens do Conselheiro, que vão de vila em vila, assim como os clavinoteiros de Belmonte, que se metem pelo sertão, comendo o que arrebatam, acampando em vez de morar, levando moças naturalmente, moças cativas, chorosas e belas, são os piratas dos poetas de 1830. Poetas de 1894, aí tendes matéria nova e fecunda. Recordai vossos pais; cantai, como Hugo, a canção dos piratas.



*En mer, les hardis écumeurs!
Nous allions de Fez à Catane..*

Entraí pela Espanha, é ainda a terra da imaginação de Hugo, esse homem de todas as pátrias; puxai pela memória, ouvireis Espronceda dizer outra canção de pirata, um que desafia a ordem e a lei como o nosso Corsário no regaço da bela Guiccioli. Tomai a nossa América onde Gonçalves Dias também cantou o seu pirata. Tudo pirata. O romantismo é a pirataria, é o banditismo, é a aventura do salteador que estripa um homem e morre por uma dama.

Crede-me, esse Conselheiro, que está em Canudos com os seus dous mil homens, não é o que dizem telegramas e papéis públicos. Imaginai uma legião de aventureiros galantes, audazes, sem ofício em benefício, que detestam o calendário, os relógios, os impostos, as reverências, tudo o que obriga, alinha e apruma. São homens fartos desta vida social e pacata, os mesmos dias, as mesmas virtudes. Não podem crer que o mundo seja uma secretaria de Estado, com o seu livro de ponto, hora de entrada e de saída, e desconto por faltas. O próprio amor é regulado por lei; os consórcios celebram-se por um regulamento em casa do pretor, e por um ritual na casa de Deus, tudo com etiqueta dos carros e casacas, palavras simbólicas, gestos de convenção. Nem a morte escapa à regulamentação universal; o finado há de ter velas e responsos, um caixão fechado, um carro que o leve, uma sepultura numerada, como a casa em que viveu... Não, por Satanás! Os partidários do Conselheiro lembraram-se dos piratas românticos, sacudiram as sandálias à porta da civilização e saíram à vida livre.

A vida livre, para evitar a morte igualmente livre, precisa comer, e daí alguns possíveis assaltos. Assim também o amor livre. Eles não irão às vilas pedir



moças em casamento. Suponho que se casam a cavalo, levando as noivas à garupa, enquanto as mães ficam soluçando e gritando à porta das casas ou à beira dos rios. As esposas do Conselheiro, essas são raptadas em verso, naturalmente:

*As Hautesse aimé les primeurs
Nous vous ferons mahométane...*

Maometana ou outra cousa, pois nada sabemos da religião destes clavinoteiros, a verdade é que todas elas se afeiçoarão ao regímen, se regímen se pode chamar a vida errática. Também há estrelas erráticas, dirão elas, para se consolarem. Que outra cousa podemos supor de tamanho número de gente? Olhai que tudo cresce, que os exércitos de hoje não são já os dos tempos românticos, nem as armas, nem os legisladores, nem os contribuintes, nada. Quando tudo cresce, não se há de exigir que os aventureiros de Canudos, Alagoinhas e Belmonte contem ainda aquele exíguo número de piratas da cantiga:

*Dans la galère capitane,
Nous étions quatre-vingts rameurs,*

mas mil, dous mil, no mínimo. Do mesmo modo, ó poetas, devemos compor versos extraordinários e rimas inauditas. Fora com as cantigas de pouco fôlego. Vamos fazê-las de mil estrofes, com estribilho de cinqüenta versos, e versos compridos, dous decassílabos atados por um alexandrino e uma redondilha. Pélion sobre Ossa, versos de Adamastor, versos de Encélado. Rimemos o Atlântico com o Pacífico, a Via-Láctea com as areias do mar, ambições com malogros, empréstimos com calotes, tudo ao som das polcas que temos visto compor, vender e dançar só no Rio de Janeiro. Ó vertigem das vertigens!

GARNIER

(1893, outubro)

SEGUNDA-FEIRA desta semana, o livreiro Garnier saiu pela primeira vez de casa, para ir a outra parte que não a livraria. *Revertere ad locum tuum* – está escrito no alto da porta do cemitério de S. João Batista. Não, murmurou ele talvez dentro do caixão mortuário, quando percebeu para onde o iam conduzindo, não é este o meu lugar; o meu lugar é na Rua do Ouvidor 71, ao pé de um carteira de trabalho, ao fundo, à esquerda; é ali que estão os meus livros, e minha correspondência, as minhas notas, toda a minha escrituração.

Durante meio século, Garnier não fez outra coisa, senão estar ali, naquele mesmo lugar, trabalhando. Já enfermo desde alguns anos, com a morte no peito, descia todos os dias de Santa Teresa para a loja, de onde regressava antes de cair a noite. Uma tarde, ao encontrá-lo na rua, quando se recolhia, andando vagaroso, com os seus pés direitos, metido em um sobretudo, perguntei-lhe por que não descansava algum tempo. Respondeu-me com outra: *Pourriez-vous résister, si vous étiez de ne plus faire ce que vous auriez fait pendant cinquante ans?* Na véspera da morte, se estou bem informado, achando-se de pé, ainda planejou descer na manhã seguinte, para dar uma vista de olhos à livraria.

Essa livraria é uma das últimas casas da Rua do Ouvidor; falo de uma rua anterior e acabada. Não dito os nomes das que se foram, porque não as conheceríeis, vós que sois mais rapazes que eu, e abristes os olhos em uma animada e populosa onde se vendem, ao par de belas jóias, excelentes queijos. Uma das últimas figuras desaparecidas foi o Bernardo, o perpétuo Bernardo, cujo



nome achei ligado aos charutos do Duque de Caxias, que tinha fama de os fumar únicos, ou quase únicos. Há casas como a Laemmert e o Jornal do Comércio, que ficaram e prosperaram, embora os fundadores se fossem; a maior parte, porém, desfizeram-se com os donos.

Garnier é das figuras derradeiras. Não aparecia muito; durante os 20 anos das nossas relações, conheci-o sempre no mesmo lugar, ao fundo da livraria, que a princípio era em outra casa, n. 60, abaixo da Rua Nova. Não pude conhecê-lo na da Quitanda, onde se estabeleceu primeiro. A carteira é que se pode ser a mesma, como o banco alto onde ele repousava, às vezes, de estar em pé. Aí vivia sempre, pena na mão, diante de um grande livro, notas soltas, cartas que assinava ou lia. Com o gesto obsequioso, a fala lenta, os olhos mansos, atendia a toda gente. Gostava de conversar o seu pouco. Neste caso, quando a pessoa amiga chegava, se não era dia de mala, ou se o trabalho ia adiantado e não era urgente, tirava logo os óculos, deixando ver no centro do nariz uma depressão do longo uso deles. Depois vinham duas cadeiras. Pouco sabia da política da terra, acompanhava de França, mas só o ouvi falar com interesse por ocasião da guerra de 1870. O francês sentiu-se francês. Não sei se tinha partido; presumo o que haveria trazido da pátria, quando aqui aportou, as simpatias da classe média para com a monarquia orleanista. Não gostava do império napoleônico. Aceitou a república, e era grande admirador de Gambetta.

Daquelas conversações tranqüilas, algumas longas, estão mortos quase todos os interlocutores, Liaís, Fernando Pinheiro, Macedo, Joaquim Norberto, José de Alencar, para só indicar estes. De resto, a livraria era um ponto de conversação e de encontro. Pouco me dei com Macedo, o mais popular dos nossos autores,



pela Moreninha e pelo Fantasma Branco, romance e comédia que fizeram as delícias de uma geração inteira. Com José de Alencar foi diferente; ali travamos as nossas relações literárias. Sentados os dous, em frente à rua, quantas vezes tratamos daqueles negócios de arte e poesia, de estilo e imaginação, que valem todas as canseiras deste mundo. Muitos outros iam ao mesmo ponto de palavra. Não os cito, porque teria de nomear um cemitério, e os cemitérios são tristes, não em si mesmos, ao contrário. Quando outro dia fui a enterrar o nosso velho livreiro, vi entrar no S. João Batista, já acabada a cerimônia e o trabalho, um bando de crianças que iam divertir-se. Iam alegres, como quem não pisa memórias nem saudades. As figuras sepulcrais eram, para elas, lindas bonecas de pedra; todos esses mármores faziam um mundo único, sem embargo das suas flores mofinas, ou por elas mesmas, tal é a visão dos primeiros anos. Não citemos nomes.

Nem mortos, nem vivos. Vivos há-os ainda, e dos bons, que alguma coisa se lembrarão daquela casa e do homem que a fez e perfez. Editar obras jurídicas ou escolares, não é mui difícil; a necessidade é grande, a procura certa. Garnier, que fez custosas edições dessas, foi também editor de obras literárias, o primeiro e o maior de todos. Os seus catálogos estão cheios dos nomes principais, entre os nossos homens de letras. Macedo e Alencar, que eram os mais fecundos, sem igualdade de mérito, Bernardo Guimarães, que também produziu muito nos seus últimos anos, figuram ao pé de outros, que entraram já consagrados, ou acharam naquelas cãs a porta da publicidade e o caminho da reputação.

Não é mister lembrar o que era essa livraria tão copiosa e tão variada, em que havia tudo, desde a teologia até a novel, o livro clássico, a composição recente, a ciência e a imaginação, a moral e a técnica. Já a achei feita; mas vi-a



crescer ainda mais, por longos anos. Quem a vê agora, fechadas as portas, trancados os mostradores, à espera da justiça, do inventário e dos herdeiros, há de sentir que falta alguma coisa à rua. Com efeito, falta uma grande parte dela, e bem pode ser que não volte, se a casa não conservar a mesma tradição e o mesmo espírito.

Pessoalmente, que proveito deram a esse homem as suas labutações? O gosto do trabalho, um gosto que se transformou em pena, porque no dia em que devera libertar-se dele, não pôde mais; o instrumento da riqueza era também o do castigo. Esta é uma das misericórdias da Divina Natureza. Não importa: laboremus. Valha sequer a memória, ainda que perdida nas páginas dos dicionários biográficos. Perdure a notícia, ao menos, de alguém que neste país novo ocupou a vida inteira em criar uma indústria liberal, ganhar alguns milhares de contos de réis, para ir afinal dormir em sete palmos de uma sepultura perpétua. Perpétua!



DIAS, M. C. M. *A retórica do descompasso na crônica de Machado de Assis*. São José do Rio Preto, 2003. 176.p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO:

Muito da complexidade atribuída à construção da crônica de Machado de Assis explica-se pelo caráter polifônico do texto. Trata-se de recurso apropriado para se contestarem ou se questionarem verdades sem que se recorra a um discurso autoritário. Neste trabalho, objetiva-se desvendar a tessitura da crônica machadiana analisando-se o concerto de vozes muitas vezes conflitantes, o que contribui para a impressão de se estar tratando de uma espécie de retórica do descompasso.

Palavras-chave: Machado de Assis, crônica, relativização, polifonia.



Title: *The rhetoric of the disharmony in the chronicle of Machado de Assis*

ABSTRACT:

The polyphonic character of the text explains a lot of the complexity attributed to the construction of the Machado de Assis's chronicle. It refers to the appropriate resource in order to object or to question true without falling back upon an authoritarian speech. In this work, it is aimed to unmask the tessitura of the Machado de Assis's chronicle analyzing the concert of voices often conflicting themselves, and so this contributes to the impression they are treating of a type of rhetoric of the disharmony.

KEYWORDS: Machado de Assis, chronicle, relativity, polyphony.



